أ.د. عماد الدين خليل

متابعات في دائرة الأدب الإسلامي

بحوث ومرئيات في التنظير



• الموضوع: دراسات أدبية

• العنوان: متابعات في دائرة الأدب الإسلامي

• تأليف: أ.د. عماد الدين خليل

الطَّبْعَةُ الأُولَى

١٤٣٩ هـ - ٢٠١٨ م

ISBN 978-614-415-227-0



• الطباعة والتجليد : المطبعة العربية - بيروت

• الورق: أبيض / الطباعة: لون واحد / التجليد: غلاف

• القياس: 15x22 / عدد الصفحات: 224 / الوزن: 300 غ



دمشق - سورية - ص.ب: 311
حلبوني - جادة ابن سينا - بناء الجابي
تلفاكس: 2225877 11 963+
2228450 11 963+

بيروت - لبنان - ص.ب: 113/6318
برج أبي حيدر - شارع أبو شقرا
تلفاكس: 817857 1 961+
705701 1 961+
جوال: 204459 3 961+

website: www.ibn-katheer.com / e-mail: info@ibn-katheer.com

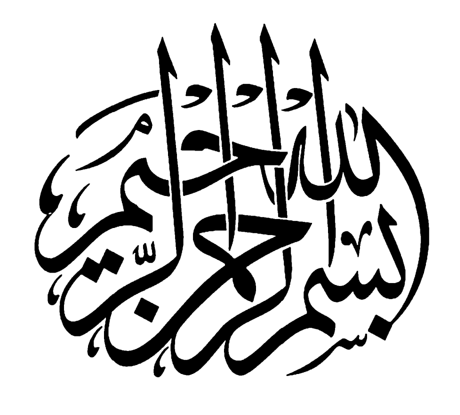
 /daribnkatheer  @daribnkatheer  daribnkatheer  daribnkatheer

أ.د. عماد الدين خليل

متابعات في دائرة
الأدب الإسلامي
بحوث ومرئيات في التنظير







تقديم

يتضمن الكتاب الذي يجده القرّاء بين أيديهم جملة من البحوث والمرئيات في مجال «التنظير»، الذي لا تزال مكتبة الأدب الإسلامي المعاصر بأمّس الحاجة إلى المزيد من معطياته، ترشيداً للعاملين في سياقيْ الإبداع الأدبي، عبر أجناسه كافة، والنقد التطبيقي الذي يلاحق هذه الأجناس ويعين على إضاءتها.

ذلك أن حركة الأدب الإسلامي لا تتشكل في الفراغ لكي تختار أن تمضي إلى أهدافها بمعزل عن كل ما يحيط بها، أو يتداخل معها، في الزمن والمكان الحضاريين الراهنين... إنها ـ على العكس ـ تجد نفسها قبالة معطيات متجددة، غزيرة كالسيل... تجد نفسها ـ أيضاً ـ إزاء تحديات ثقافية ومذهبية قادمة من مشارق الأرض ومغاربها. معنى هذا، أن تعرف تماماً ما الذي يجري، أن تعاينه وتميزه جيداً، من أجل أن تضعه في مكانه المناسب من خارطة «المذهبية الإسلامية» قرباً أو بعداً، وبهذا وحده تتحمل مسؤوليتها إزاء أجيال القراء والأدباء الإسلاميين من خلال التأشير، والتصنيف، والمقارنة، والقبول أو الرفض، ورسم معالم الطريق.

فما دامت هنالك «حركة» لأدب عقدي متميّز؛ فمعنى هذا ـ بالضرورة ـ أن تتجدد باستمرار قضايا ومشاكل وتوجهات إبداعية ونقدية وعملية يتحتم أن يدور حولها الجدل، وتطرح إزاءها وجهات النظر... ولئن كان هذا الكتاب لا يتناول سوى بضع منها فحسب؛ فلا يعني ذلك أن ليس ثمة مشاكل ومقترحات أخرى... على العكس... إنه كلما مضت الحركة في

طريقها صعداً؛ رأت نفسها ـ بالضرورة ـ قبالة حشود من المشاكل والمطالب والمقترحات، وإن أدباء الإسلام المعاصرين، ونقاده ودارسيه، مدعوون كافة للإدلاء بدلوهم في هذا الذي تشهده الساحة، بصيغة عمل جماعي، متكامل قدر الإمكان، ووفق ما تسمح به الطاقات والقدرات، وما تثيره التحديات القادمة من ديار الغرب، وما أكثرها !!

ينطوي الكتاب على بحث مفصل عن واحدة من أكثر قضايا الأدب الإسلامي أهمية وإلحاحاً، تلك هي «الثنائيات الأساسية: توافق أم تضاد؟»: الشكل والمضمون، التراث والمعاصرة، الأنا والآخر، المحلية والعالمية، والأديب والفقيه، في محاولة للإجابة على السؤال الملحّ: هل ثمة توافق بين هذه الثنائيات، أم هو التعارض والنفي والصدام؟ يسبقه بحث في «إشكالية العمق التراثي» لمتابعة نقطة البداية في تشكل حركة الأدب الإسلامي بمفهومها المعاصر... يعقبه بحث ثالث في «مرئيات الرواية الإسلامية التاريخية تطبيقاً على (السيف والكلمة)...». يليه بحث من حلقات ثلاث يعالج «مذهبية الأدب الإسلامي» ويتناول في أولاها القدر والحرية، ويمضي في ثانيتها لمعالجة الملامح الفنية للواقعية الإسلامية، أما ثالثتها فتجري مقارنة بين «العبثية» أو «الطليعية» في الفكر الغربي، والرؤية البنائية الهادفة في الإسلام... وفي الحلقات الثلاث محاولة مقارنة تستهدف تأكيد «المذهبية» في أدبنا المعاصر.

يمضي الكتاب، بعد ذلك، لكي يلامس، بالمنظور الإسلامي، وعلى مستويَيْ المنهج والموضوع، اثنتين من تيارات المذهبية الغربية في الأدب: السريالية والبنيوية، في محاولة لتعزيز الرؤية المقارنة التي تحاول أن تضع يديها، بفضل ذلك المنظور، على الأسود والأبيض معاً، ألّا تتشنج على الرفض المقفل، وأن تفتح صدرها ـ بالتالي ـ للعناصر والمفردات التي قد تخدم توجهها المتميز.

ثمة- بعد هذا- جملة من البحوث والمرئيات الأخرى: في الجمالية الإسلامية، حول أدب الغموض، نحو آفاق تربوية في عرض التاريخ الإسلامي على الشاشة الصغيرة، النورسي والالتزام في الأدب، وأخيراً وليس آخراً: تعبير الرؤيا: محاولة جادة لاستكناه النصّ، الاسلوب الملتوي الى اين؟

وقبل أن أختم على مقدمتي هذه، وأدخل مع القراء للتجوال في معطيات هذا الكتاب، أراني ملزماً بأن استميحهم عذراً في مسألة وجدتني مرغماً على الاستجابة لندائها الملحّ: فثمة صفحات تتعلق (بالسريالية واللغة)، وأخرى تتحدث عن (آفاق تربوية في عرض التاريخ الإسلامي على الشاشة الصغيرة) سبق وأن نشرتا في سياق مؤلفين لي في مجال الفكر الإسلامي، وهما «لعبة اليمين واليسار»[1] و«مع القرآن في عالمه الرحيب»، وقد آن الأوان لأن توضعا في مكانهما الحق من مؤلفاتي الأدبية تسهيلاً للقراء والدارسين.

وإلى الله وحده نتوجه بالكلمات والأعمال.

الموصل في ٢٥/١١/٢٠١٠م

عماد الدين خليل

---

(١) تنظر الطبعة الجديدة الصادرة عن دار ابن كثير في دمشق وبيروت. ٢٠١٠ م والتي تتضمن كتابيْ «لعبة اليمين واليسار» و «أضواء جديدة على لعبة اليمين واليسار».

مفهوم الأدب الإسلامي: إشكالية العمق التراثي

بحث مقدم إلى (كلية آداب جامعة الموصل - العراق)

إلى: (الملتقى الدولي الرابع للأدب الإسلامي) الذي يعقده المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية بالتعاون مع كلية الآداب والعلوم الإنسانية في فاس بالمغرب في المدّة: ١٨ - ١٩ - ٢٠ مارس ٢٠٠٤ م

تمهيد

لم يتم التوصل - بعد - بين الأدباء الإسلاميين، إلى الحدّ الزمني، أو البداية التاريخية لحركة الأدب الإسلامي بمفهومها (المذهبي) بمعنى: الأدب الذي يملك رؤية أو تصوراً للحياة والوجود والإنسان والمصير.

فالبعض يذهب إلى أن نقطة البداية كانت في تأشيرات الشهيد سيد قطب ومعطيات الأستاذ محمد قطب في كتابه المعروف (منهج الفن الإسلامي) والدكتور نجيب الكيلاني في كتابه (الإسلامية والمذاهب الأدبية). والبعض الآخر يرجع قليلاً في الزمن إلى الوراء .. إلى ما قبل منتصف القرن الماضي، حيث إبداعات علي أحمد باكثير وأحمد محرّم والرافعي وعلي الطنطاوي. .. إلخ.

بينما ذهب آخرون، والأكاديميون على وجه الخصوص، إلى أن هذا الأدب بدأ مع ظهور الإسلام (حسان بن ثابت، وكعب بن زهير، وعبد الله بن رواحة ... إلخ) ثم راح يشق طريقه كمّاً ونوعاً عبر العصور التالية. .. وهم ينزعجون أشد الانزعاج من وضع حدّ فاصل لهذا الأدب بين «المعاصر» و«التراث».

سيحاول البحث متابعة هذه الإشكالية، ووضع اليد على الإجابة الصحيحة بخصوص العمق التاريخي لهذا الأدب، الذي أخذ يتأكد أكثر فأكثر عبر العقود الأخيرة، ويمثل حضوراً واضحاً في العمق والاتساع، بين آداب العصر ومذهبياته المعروفة.

وهذا الحضور يتطلب بالضرورة الإجابة على السؤال الذي يفرض نفسه: متى بدأ هذا الأدب ينسج حيثياته، ويقدم معطياته؟ وما هي طبيعة العلاقة بين المعطى التراثي والنتاج المعاصر؟ وهل ثمّة ظاهرة، أيّة كانت، تتشكل فجأة دونما جذور أو مقدمات؟

إنها إشكالية ترتبط أشد الارتباط بالمفهوم نفسه، ولا بدّ من تقديم الجواب.

١

ابتداءً، فإنه ليس ثمة حركة فكرية، أو ثقافية، أو حتى أدبية، تتشكل في الفراغ، أو بشكل مفاجئ، وإنما هي حصيلة عمق زمني قد يطول وقد يقصر، ولكنه متحقق في كل الأحوال بصيغة خبرات ينضاف بعضها إلى بعض لكي ما تلبث مساحتها أن تتسع وتنداح بعيداً عن نقطة المركز، تماماً كما يحدث في عالم الطبيعة حيث تتجمع مياه العيون والجداول، لكي ما تلبث أن تصير نهراً ولكي يصب النهر في البحر الكبير.

ظاهرة الأدب الإسلامي تخضع هي الأخرى للقانون نفسه، ولكن بما أنها ليست حالة بسيطة أو وجهاً واحداً، تجعل المرء يتريّث قليلاً في إصدار حكمه، فلا ينزل مسطرته على المعطى الأدبي ويصدر حكماً قاطعاً، وإنما عليه أن يبحث في طبقات المعطى وسياقاته، عن المفاصل التي تمكنه من تقديم تحليل أكثر دقة وموضوعية، يرى في بعض الحلقات، لهذا السبب أو ذاك، مما سنؤشر عليه، ولادة جديدة، ويرى في بعضها الآخر امتداداً

تاريخياً، أو تشكلاً عبر صيرورة الزمن قد ترجع بداياتها الأولى إلى ظهور الإسلام نفسه.

باختصار شديد، إن ما هو جزء أساسي في التكوين الثقافي الأدبي لهذه الأمة، كالإبداع الشعري مثلاً، ليس كالذي طرأ عليها أو استعير من الآخر، (الرواية أو المسرحية مثلاً. . .).

في الحالة الأولى تصير حركة الشعر الإسلامي المعاصر امتداداً للعمق التراثي بكل تأكيد، وتصير الرواية الإسلامية أو المسرحية، أو حتى القصة القصيرة، وليدة العصر الراهن، رغم ما يقال من أن هناك محاولات أو نويات لهذه الأجناس في تراثنا الأدبي. فالتحليل هنا ينصبّ على التيار الأوسع، على القاعدة العريضة وليس الاستثناءات المبعثرة هنا وهناك.

كذلك الحال بالنسبة للجهد النقدي والتنظيري، ففي أولهما نجد أنفسنا ملزمين بالرجوع إلى الجذور، إلى العمق التراثي الذي ينطوي على شبكة خصبة من المعطيات النقدية، أما في ثانيهما فالأمر يختلف. . . فما قدمه الإسلاميون في دائرة التنظير، يكاد يكون كشفاً جديداً، جاءت إضاءات (الآخر) المتدفقة كالسيل فزادته غنى واتساعاً.

وقد يكون هذا، أي التنظير المعاصر لحركة الأدب الإسلامي، هو ما أوهم الكثيرين من الإسلاميين أنفسهم، بأن حركة الأدب الإسلامي المعاصر: معاصرة في تكوينها كلّه، وأن ليس ثمة ارتباط ما بينها وبين معطيات الآباء والأجداد.

٢

لنتذكر، مرة أخرى، أن المعطى الأدبي ليس وجهاً واحداً، أو حالة بسيطة، **وإنما هو وجوه أو حلقات يرتبط بعضها ببعض وينبني بعضها على بعض. فهناك:**

- المعطيات الإبداعية وفق أنواعها المعروفة، والتي تشكل قاعدة البناء كله.
- المنظور أو الرؤية الشمولية التي تتشكل في ضوئها هذه المعطيات فتتكوّن بموجبها:
- مدرسة أو مذهب أدبي كالكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية أو الوجودية... إلخ
- الجهد أو المنهج النقدي الذي يسعى لإضاءة الأسس الجمالية للنصّ الإبداعي وتحليله، فيضع له المبادئ والقواعد والأصول، ثم يبدأ في تنفيذها وصولاً إلى قيمه الفنية ودلالاته المضمونية، وطبيعة ارتباطه بالمنظور وبالمذهب الذي يندرج تحته.
- الطريقة أو المنهج الذي يدرس الحركة أو الظاهرة الأدبية عبر مساراتها الشاملة في الزمن والمكان، وفي ضوء قوانينها وارتباطاتها الداخلية الصميمة (ويجيء تاريخ الأدب لكي يندرج تحت هذا المساق).
- النظرية التي تلّم هذه المساحات وتنطوي عليها جميعاً.

فالنشاط الأدبي ليس إبداعاً فحسب، كما أنه ليس قراءة نقدية للنص الإبداعي فحسب، وإنما هو ـ فضلاً عن هذا وذاك ـ مذاهب ومدارس في الإبداع، تتشكل وفق المنظور أو الإطار الشامل الذي يتخلّق الجهد الإبداعي في رحمه، كما أنه (مناهج) و (طرائق) لدراسة الأدب وتصنيفه وفق سياقاته في الزمن والمكان، وفي ضوء قوانينه وارتباطاته الداخلية، ثم هو في نهاية الأمر نظرية شاملة تلمّ هذا كلّه وتبحث عناصر الارتباط والتأثر والتأثير بين طبقاته، وتؤشر على النسب والأبعاد بين معطياته، ثم تسعى لاستخلاص التوجهات الشمولية التي تندرج وتصب فيها مفردات النشاط الأدبي كافة لكي تصنع أو تصوغ توجهاً ذا شخصية محددة وملامح متميزة.

صحيح، مرة أخرى، أن ثمة ارتباطاً من نوع ما بين هذه المساقات أو الحلقات الست، ولكنه ليس بالضرورة ارتباطاً بينها جميعاً، فقد يكون بين حلقتين أو ثلاث، وتظل الحلقات الأخرى أو بعض مفاصلها سائبة حرة قد تتأثر بالحلقات الأخرى، وقد تؤثر فيها، وقد لا تتأثر أو تؤثر بحال.

في ضوء هذه الحقيقة يجد دارسو حركة الأدب المعاصر أنفسهم أمام فضاء مفتوح لرؤية أكثر مرونة واتساعاً، تمكنهم من سبر غور هذا الأدب وربط بعض حلقاته بعمقها التراثي الموغل في الزمن، والتأشير على حلقات أخرى باعتبارها نتاجاً (مستحدثاً) إذا صحّ التعبير.

وفي الحالتين، فإننا سنتحرك وفق منطق الفعل الحضاري وقوانينه المعروفة في ثنائياتها كافة: التقليد والابتكار... الثابت والمتحول... الأنا والآخر... المحلي والعالمي - الأمة والبشرية... فليس ثمة حضارة من الحضارات إلّا وتجد في تكوينها هذين النمطين من الخبرات الخاصة والعامة. بل إن الصيرورة الحضارية، أي التنامي الحضاري، لن يتحقق إلّا بالتقاء القطبين، وإلّا ساقت نفسها إلى المأزق، أو الطريق المسدود، متمثلاً حيناً بالعزلة والانغلاق الذي يقود إلى التجمّد والسكون، وحيناً آخر بالانفتاح السائب أو المنفلت الذي يقود إلى فقدان الهوية والضياع.

والأمر نفسه ينطبق على الجهد الأدبي، بما أنه أحد الأوجه المتميزة لثقافات الأمم والشعوب، ولحضاراتها في نهاية الأمر.

٣

على ذلك، فإن تيار الأدب الإسلامي المعاصر، ليس سواء، بقدر ما يتعلق الأمر بتراثيّته أو معاصرته... فهنالك طبقات أو حلقات تملك عمقاً زمنياً موغلاً، وترتبط بالخبرة التراثية أشد الارتباط، وهنالك طبقات أو

حلقات أخرى لا تملك هذا العمق، باعتبارها وليدة العصر الراهن بخبراته المتشكلة عبر تلاحم متسارع مع المعطى الغربي على وجه الخصوص، رغم أن معظم مضامينه على الأقل، وأحياناً أشكاله، فك ارتباطه من إسار الخبرة الغربية، وراح يشكل خصوصياته المتميزة.

ونستطيع أن نمضي إلى ما هو أبعد من هذا، فنجد في الطبقة أو الحلقة الواحدة من الجهد الأدبي، مساحات متشكلة في رحم التراث وعمقه البعيد، وأخرى مستحدثة لم يكد التراث يمسّها أو يقترب منها. ففي دائرة الإبداع، هنالك أنواع أو أجناس شتى كما هو معروف. . . ووضعها كلها في سلّة واحدة، وإصدار الحكم عليها بأنها تراثية أو معاصرة، أمرٌ مرفوض. فإذا كان الشعر ـ مرة أخرى ـ خبرة في صميم التراث، فان الرواية والمسرح معطيان مستحدثان. . . وإذا كانت السيرة والترجمة والمقالة والمقامة والقصص الشعبي، خبرات في صميم التراث، فإن السيرة الذاتية والقصة القصيرة بتقنياتها المعاصرة معطيات تكاد تكون مستحدثة، من حيث أننا لا نكاد نجد عبر تراثنا الأدبي كلّه سوى سير ذاتية لا تتجاوز أصابع اليدين، بينما راحت عبر العقود الأخيرة تتدفق كالسيل، أسوة بما تشهده الساحة الغربية فيما هو معروف.

٤

ولنقف ـ قليلاً ـ عند الجهد النقدي في محاولة للتأشير على ملامح عمقه التراثي، بقدر ما يتعلق الأمر بكون الأدب يعكس رؤية ما، أو يلتزم منظومة من التصوّرات والقيم.

ولسوف نجد أنفسنا أمام معطيات خصبة للآباء والأجداد، تجعل من الصعوبة بمكان التسليم بمقولة أن الأدب الإسلامي بمفهومه المعاصر لا يملك - في حلقته النقدية - عمقاً تراثياً، كما قد يتوهم البعض.

ولقد بلغ هذا التصوّر مداه على أيدي الكتاب الماركسيين من حيث أرادوا تنزيل قوالبهم الجامدة على التراث، فوقعوا في الخطأ.

فلنتابع هذه الإشكالية بالإيجاز المطلوب، لأنها ستقودنا في الوقت نفسه إلى ما وقع فيه بعض الأدباء الإسلاميين أنفسهم بخصوص المسألة ذاتها.

إن منظّري الجمالية الماركسية يقولون مثلاً «إن الموسيقى والشعر وضعا بعد ظهور الإسلام ـ ضمن حدود خانقة»(١) ويقولون «إن المفهوم الجمالي عند الفلاسفة العرب مفاده أن الأشكال الموجودة في الكون لابدّ وأنها تنبع من طبيعة هذه الأشياء». وهذا المفهوم «كان بمثابة هجوم على قواعد (الاحتمالية المثالية) التي كانت أساساً لمفهوم العلماء المدرسيين، القائل بأن العلاقة السببية بين الظواهر ليست نابعة من الواقع الموضوعي بحدّ ذاته. أما التخيّلات عن السببية فهي نابعة من عادات البشر»(٢).

وهم يضعون مفكراً كالغزالي في خانة «الاحتمالية المثالية» ويجدون في هجوم ابن رشد ضده «إظهاراً لنقائص أبحاثه»(٣). وهم يعتبرون معظم نقادنا القدامى «ممثلين في أفكارهم الجمالية للطبقة الحاكمة» طبقة الإقطاعيين، «وأنه» قد كان لهذا تأثيره على طبيعة النظريات التي أوردوها، «وأن» تقيدهم الطبقي يظهر في طريقتهم الشكلية عند دراستهم للإنتاج الأدبي وفي تحديد اهتمامهم النظري بمسائل (جمالية الحديث) وفي استخفافهم بالمحتوى الفكري للإنتاج الفني قبل أي شيء آخر. «ثم يخلصون إلى القول بأن» تعاليم اللغويين والأدباء العرب هذه هي انعكاس وتعبير نظري عن المفاهيم الشكلية، التي كانت منتشرة بشكل واسع في الأشعار الديوانية (نسبة إلى

---

(١) أوفسيانيكوف وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، الطبعة الثانية، دار الفارابي، بيروت - ١٩٧٩ م، ص ٤٧.

(٢) المرجع السابق ص ٤٩ - ٥٠.

(٣) المرجع السابق ص ٥٠.

الديوان مكان جلوس الخليفة)، وهي معظمها أشعار منمقّة هدفها المديح. وقد ازداد انتشار مثل هذه الأشعار في أيام انحطاط الخلافة العباسية. وقد ظهر هذا التحديد الطبقي أيضاً في ترفعهم عن الإنتاج الشعبي المعاصر لهم مثل الأقاصيص الرائعة (ألف ليلة وليلة)..[١]

وهم يقولون - كذلك - «بأن الأفكار الجمالية التقدّمية عند العرب في القرون الوسطى، كما هو الحال مع الفن نفسه، تطورت من خلال نضالها مع وجهة النظر المثالية ضد التحديد المفروض على مختلف أشكال الأدب والفن»[٢]. ويقولون بأن «الديانة الإسلامية كان لها تأثير واضح على تطور الفنون والنظريات الجمالية عند شعوب الشرق الأدنى والأوسط، ولكن هذا التأثير كان جزئياً (!!) فقد أوجد الأدباء العرب في العصور الوسطى نظريات ذات خصائص مميزة تدلّ على أن مؤلفيها لم يتقيدوا، من وجهة نظرهم، بأي مفهوم ذي صفة دينية. وأكثر من هذا فإن بعض النظريين الأدباء انتقدوا بشكل علني تدخل الديانة بمسائل النقد الأدبي»[٣]

ويقولون «بأن مساعي المفكرين المسلمين ذوي النزعة المحافظة فشلت في أن تضع حاجزاً أمام الفن المتفائل المتصل بالحياة في فن العصور الوسطى العربية، باستثناء تلك الفترات التي كانت فيها الَرجعية المتطرفة هي الغالبة»[٤] «وأن انتشار الإسلام في الشرق الأدنى لم يحدث أي تغيير كبير في محتوى الشعر العربي الذي كان، كما كان في عصر الجاهلية، بعيداً عن الأفكار الدينية الصوفية. وكان الشعر العربي في القرون الوسطى أيضاً يتغنى بجميع ملذات الحياة الواقعية...»[٥]

---

(١) المرجع السابق ص ٥٩ - ٦٣.
(٢) المرجع السابق ص ٦٣.
(٣) المرجع السابق ص ٦٣ . ٦٤.
(٤) المرجع السابق ص ٦٤.
(٥) المرجع السابق ص ٦٤.

ويجد المرء نفسه ازاء استنتاجات أو تعميمات كهذه، وكأنه قبالة علاقة بين الجمال وبين سلطات أوروبا الكهنوتية في العصور الوسطى، ازاء ثنائية اصطنعتها تلك السلطات، مستمدة إياها من نسيج النصرانية المحرّفة بين الأقطاب كافة: الدنيا والآخرة، الأرض والسماء، الإنسان والله، الحس والإيمان، المادة والروح، الحرية والسلطة وبالتالي الجمال والتزهد.

وهذه مسألة منهجية ليست غريبة على التحليل الماركسي في سائر المجالات. إنه القالب الواحد، والتعاليم الصارمة التي تنفذ دونما أي قدر من الانفتاح والمرونة ازاء حشود الظواهر باعتبارها حشوداً نمطية تتحدث بلغة واحدة وتقول الشيء نفسه. فما الدين في المنظور الماركسي إلّا إفراز بورجوازي، وما دامت معطياته تناقض - في زعمهم - قوانين التاريخ التقدمية، وتعرقلها، فإنه يستوي عندهم كل التجارب التاريخية ذات الأصول والمنطلقات الدينية، إسلامية كانت أم بوذية أم نصرانية، وتستوي عندهم - كذلك - النتائج التي تمخضت عن هذه التجارب في سائر مجالات الحياة.

ويجب أن نلاحظ أن التعميم هو واحد من الأخطاء المنهجية التي يسرف الماركسيون في استخدامها. فنحن لو تابعنا معطيات تراثنا الأدبي بالموضوعية التي يتطلبها البحث الجاد؛ لوجدنا - مثلاً - أنه إذا كان هناك أدباء ونقاد يؤكدون على الشكلية كقدامة بن جعفر والقاضي الجرجاني[١] وأبي هلال العسكري[٢]؛ فإننا نجد بالمقابل أدباء ونقاداً آخرين أكدوا على الشكل والمضمون معاً كابن قتيبة والقرطاجي وابن سلام، بل إن بعضهم لم يفصل أساساً بين طرفي الإبداع كابن رشيق وضياء الدين بن الأثير. ويبلغ التداخل بين هذين الطرفين أقصى درجات التحامه في نظرية النظم التي طرحها عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) والقائلة بالعلاقة الباطنية القائمة بين الألفاظ والمعاني.

---

(١) انظر على سبيل المثال: الوساطة بين المتنبي وخصومه ١ / ٦٤.

(٢) انظر على سبيل المثال: كتاب الصناعتين، تحقيق البجاوي وأبي الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة. ١٩٧١ م، ص ٦١ - ٦٤.

ومن أجل وضع القارئ في الصورة بعيداً عن التعميم الماركسي الخاطئ، ومن أجل تفنيد استنتاجاته الخاطئة؛ لا بدّ من إيراد بعض النصوص كشواهد فحسب لتجاوز ناقدنا القديم الرؤية أحادية الجانب، وتشبثه بالشكلية على حساب المضمون؛ هروباً من الحقائق التي قد تغضب الطبقات المترفة الحاكمة... إلخ.

فابن قتيبة يقسم الشعر إلى أربعة أنماط أو ضروب «ضرب حسن لفظه وجاد معناه. وضرب حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى. وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه. ولفظ تأخر معناه وتأخر لفظه»[(١)].

وابن رشيق يرى أن «اللفظ جسم وروحه المعنى» وأن «ارتباطه كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه... فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه»[(٢)].

ويصرّ ابن الأثير على «أن عناية العرب بألفاظها إنما هو عناية بمعانيها، لأنها أركز عندها وأكرم عليها» وهو إذ يلحظ اهتمام الشعراء بالجانب اللفظي؛ يؤكد بأن ذلك لا يعدو أن يكون «وسيلة لغاية محمودة وهي إبراز المعنى صقيلاً. فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسّنوها، ورقعوا حواشيها وصقلوا أطرافها؛ فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني»[(٣)].

---

(١) الشعر والشعراء، تحقيق دي غويه، مطبعة بريل، ليدن - ١٩٠٢ م، ص ٧ - ٩.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت - ١٩٧٢ م، ١ / ١٢٤.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٣٩ م، ١ / ٣٥٣.

أما عبد القاهر الجرجاني، فإنه يبلغ أقصى درجات الالتحام بين اللفظ والمعنى في نظريته المعروفة بالنظم، والتي يعرّفها بأنها «تلك العلاقة بين الألفاظ والمعنى»، وأنها «تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»(١)، وأنه «لا نظم في الكلم وترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب تلك»(٢). وأن النقد الصحيح يجب ألا ينصب على الألفاظ فحسب، بل عليه أن يتابع المعاني فهي التي «تضفي على الألفاظ ما يكون من حسن النظام وجودة التأليف، وهو العلاقة المترتبة على فهم القسمين: اللفظ والمعنى»(٣).

٥

ولقد سبق وأن تناولتُ مسألة الشعر العربي والرؤية العقدية، أو الالتزام، بعد ظهور الإسلام، وعبر العصور التالية، في بحث مطول مقترن بحشود الشواهد الشعرية، تضمنه كتاب (محاولات جديدة في النقد الإسلامي)(٤)، وأجدني مضطراً لإيجاز بعض ما قلته هناك بسبب من ارتباطه الوثيق بالموضوع الذي بين أيدينا.

لم تكن المعالجة، كما توهّم البعض، نفياً للارتباط بين الشعر الإسلامي الذي يحمل (رؤية) أو التزاماً وبين عمقه التراثي، وإنما تأكيداً له، انطوى

(١) دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبده والشنقيطي، مطبعة مجلة المنار، القاهرة - ٣٢١ هـ، ص ٤٠.
(٢) المصدر السابق ص ٤٣.
(٣) أسرار البلاغة تحقيق هلموت ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول - ١٩٥٤ م، ص ٦. ويجب أن نلاحظ ها هنا أن التحليل الماركسي لم يستطع أن يغفل تأكيد الجرجاني على قيمة المضمون، لكن هذا التحليل يسوقه عرضاً في تيار التأكيد على شكليّة التراث النقدي العربي (انظر: موجز تاريخ النظريات الجمالية ص ١٦٢).
(٤) مؤسسة الرسالة، بيروت - ١٩٨١، ص ٩ - ٩٩.

في الوقت نفسه على «تحفّظ» بخصوص المستوى الفني لشعر الأجيال الأولى من الآباء والأجداد. . . هذا المستوى الذي راح يتنامى في الكم والنوع بمرور الزمن، إلى أن أصبح يمثل تياراً هادراً أخذ يتدفق في مشارق عالم الإسلام ومغاربه، ويقدم معطيات خصبة متألقة تبهر الألباب.

إذا كان الإسلام يطرح - من خلال قرآنه وسنة نبيه - رؤية جديدة للكون والعالم والحياة والإنسان. . . رؤية تجيء بمثابة انقلاب شامل على كل الرؤى المحدودة، والمواضعات البشرية القاصرة، والأعراف والقيم والتقاليد والممارسات المبعثرة الخاطئة. . . رؤية تبدأ انقلابها هذا من صميم الإنسان، في عقله وقلبه وروحه ووجدانه وغرائزه وميوله ونوازعه لكي تصوغه إنساناً جديداً، قديراً على تحقيق التغيير المطلوب في بنية العالم وصيرورة الحركة التاريخية. . . من أجل تمكين الجماعة المؤمنة من تسلّم زمام القيادة، والعودة بالتجربة البشرية إلى مجراها الأصيل المتوافق مع سنن الكون والعالم والحياة والإنسان. . . فلماذا لم تنعكس هذه الرؤية الكبيرة الشاملة في معطيات المسلمين التعبيرية عبر أجيالهم الأولى. . . وهم ما هم عليه من إيمان جادّ، والتزام عميق، وتمثل لهذه الرؤية، ما بلغت الأجيال التالية عشر معشارها؟

من أجل العثور على الجواب؛ رجعت إلى هذه المعطيات في مظانّها الأولى: دواوين شعر وتواريخ أدب. . . وقفت عندها وأطلت الوقوف. . ساعات طويلة مع حسان بن ثابت، وعبد الله بن رواحة، وكعب بن زهير، والخنساء، وكعب بن مالك، ولبيد بن ربيعة. . . مع ابن الأثير في «أسد الغابة»، والأصفهاني في «الأغاني»، والحصري في «زهر الآداب»، والجمحي في «طبقات الشعراء»، والضبّيّ في «المفضليات»، وابن عبد ربه في «العقد الفريد»، وقدامة بن جعفر في «نقد الشعر»، وأبي تمام في «الحماسة»، وابن رشيق في «العمدة». . . وغير هؤلاء وهؤلاء.

ثمّة لمحات كالبرق الخاطف، تعكس الرؤية الجديدة الممتدة بلا حدود... ولا شيء وراء هذه اللمحات سوى ركام من الشعر، يمثل امتداداً لعصور الجاهلية في (تقنيّته) وكثير من مضامينه... فإذا ما حاول تمثل المضامين الجديدة، وما تفرضه من صيغ تقنية مختلفة لم يطق مجاوزة (القديم)، وبقي متشبثاً به يسير بمحاذاته، ربما خوفاً من السقوط في المجهول... وربما عدم تمكن من (تنفيذ) الرؤية الجديدة في مجرى العطاء الشعري... وربما... من يدري؟

هذا ما كان يحدث في العقود الأولى.. تلك المرحلة التاريخية الخطيرة الحاسمة التي غيرت فيها طلائع الإسلام... العالم... عالم يتغير... بكل ما تحمله العبارة من ثقل وامتداد... ولكن الفن الذي يتوجب أن تنعكس عليه مجريات التغير الكبير لم يتحقق!!

وإذا كان شعراء الجيل المخضرم... جيل الانتقال بين الجاهلية والإسلام، غير قادرين على تحقيق القفزة النوعية المنتظرة بسبب الاعتياد... فما بال الأجيال التالية التي ولدت ونشأت وعاشت في صميم التجربة الإسلامية؟ إنهم هم الآخرون كانوا يخطرون في محاذاة القديم... لم يجرؤ أحد منهم على القفزة التي ربما ما خطرت لهم على بال!!

احتمالات عديدة يمكن أن يفترضها الناقد الحديث لتقديم جواب مقنع، قد تخطئ وقد تصيب، وقد ينضاف إليها فيما بعد... كما سبق وأن طرحت احتمالات أخرى واحتمالات، وأبرزها وأشملها ولا ريب تلك التي قدمها الأستاذ محمد قطب في كتابه «منهج الفن الإسلامي»[1].

ومن بين هذه الاحتمالات ـ كذلك ـ ما ذهب إليه عدد من الباحثين المعاصرين (الحاجري في «تاريخ النقد»، والبهبيتي في «تاريخ الشعر»،

---

(١) «المقدمة» ص ٧ - ١٣ (الطبعة الأولى، دار القلم، القاهرة -؟).

والبصير في «عصر القرآن»، والكفراوي في «الجمود والتطوير»، وجورجي زيدان في «تاريخ آداب اللغة العربية». . . وغيرهم) «من أن المسلمين انشغلوا بأمر الدين الجديد وانصرفوا إليه، واتكؤوا في ذلك على قول عمر بن الخطاب (رضي الله عنه): (كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه). ويعقب ابن سلام الجمحي (فجاء الإسلام، فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهيت عن الشعر وروايته)[١]. ويقول ابن خلدون في «مقدمته»: (ثم انصرف العرب عن ذلك ـ أي عن الشعر ـ أول الإسلام بما شغلهم من أمور الدين والنبوة والوحي، وما أدهشهم من أسلوب القرآن ونظمه، فاحترسوا عن ذلك، وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زماناً. ثم استقر ذلك، وأونس الرشد في الملّة، ولم ينزل الوحي في تحريم الشعر وحظره، وسمعه النبي عليه السلام، وأثاب عليه، فرجعوا حينئذ إلى ديدنهم منه)[٢]»[٣].

لكنا - تاريخياً - لا نجد فترة زمنية كف فيها الشعر عن العطاء، عبر عصر الرسالة منذ لحظاتها الأولى، وحتى لحاق الرسول الكريم عليه السلام بالرفيق الأعلى، لكي نقول بأن المسلمين انشغلوا بأمر الدين الجديد فكفوا عن قول الشعر. . . والأحداث الكبيرة لا تلهي الشعراء وتشغلهم، ولكنها تشدهم وتبهرهم، فيزدادون تدفقاً. . . ثم إن المسألة ليست مسألة توقف زمني عن العطاء الشعري، ولكنها معضلة شعر يعاني من الهزال والهبوط الفني، ظلّ يُقال، عبر لحظات الصراع المحتشدة، وعبر ساعات السلم الهنيئة ـ على السواء ـ دون أن يكون، إلّا نادراً، بمستوى ما تتطلبه هذه اللحظات من إبداع. . .

---

(١) «طبقات الشعراء» (طبعة دار المعارف بمصر) ص ٢٢.

(٢) «المقدمة» (الطبعة الثالثة، نهضة مصر) ص / ٥٨.

(٣) د. يحيى الجبوري «الإسلام والشعر» (مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٤) ص ٣٠ - ٣١.

ومن بين الاحتمالات - كذلك - «أن الإسلام حرّم أكثر الأعمال التي يجود فيها الشعر، وتنشط القرائح، كذكر الخمر، ومغازلة المرأة، وإثارة الضغائن والأحقاد والثأر. . . وقد تغيرت الحياة العامة ومثلها، وتغيرت تبعاً لذلك الدوافع التي بها ينشط الشعر، ويتشجع الشعراء. فالإكرام والتشجيع الذي كان يلقاه الشعراء من الملوك وأصحاب الثراء والسلطان، قد حل محله زجر عمر رضي الله عنه عن المديح الكاذب، والقول الذي يثير الحفائظ ويمس أعراض الناس»[١].

ويتهافت هذا الاحتمال، بشقّيه، بمجرد أن نتذكر كيف أن الإسلام، إذ سدّ نوافذ تتلقى منها شرايين الشعر الدم الأزرق الفاسد، فتتدفق بالزيف والخديعة والكذب، وتنفث نفسها المحترق ضد الإنسان وقيم الإنسان. . . الإسلام إذ سد هذه النوافذ فتح - في المقابل - أبواباً عريضة واسعة على مصاريعها، فتدفق عبرها الدم النقي القاني، إلى رئات لو عرفت كيف تتمثل الدم الجديد الصافي لحلقت في السماوات بألف جناح، ولذهبت إلى آفاق بعيدة نائية ما حلم بها يوماً شاعر من الشعراء أو فنان من الفنانين. . .

أما زجر المديح الكاذب، وإرغام قائليه على الكف عن تزيينه شعراً. . . فثمة ما يقابله - كذلك - في قيم الإيجاب: إعجاب الرسول عليه السلام وخلفائه الكرام رضي الله عنهم بكل قول جميل يتدفق صدقاً وعفوية وصفاء. . . واحتضانهم لكل شاعر يرفض الزيف والتزوير والكذب. . . يتجاوزها إلى معانقة القيم الجادة العميقة، التي بشر بها الدين الجديد لصالح الإنسان و (تعبيره). . . على السواء. . . والوقائع كثيرة معروفة، وليس من ضرورة ـ حتى ـ للإشارة إليها. . .

---

(١) الجبوري: المرجع السابق ص ٣١ - ٣٢. وانظر بالتفصيل: ابن عبد البر: «الاستيعاب في معرفة الأصحاب» (طبعة البجاوي. مصر) ١ / ٣٤٦ - المرزباني: «الموشح» (طبعة السلفية - مصر) ص ٦٤ - ٦٥ - ابن قتيبة: «الشعر والشعراء» (طبعة لندن) ص ١٧٠.

وثمّة ما يقوله الأستاذ خلف الله في «دراسات في الأدب الإسلامي»[١] من أن «الناحية الروحية في الإسلام لم تزل إذ ذاك - أي في عهد الرسالة - في مستهلّها، ولم تكن قد نفذت بعد إلى قلوب المسلمين في شكل قوي ملهم يفجر ينابيع الفن الرفيع»...

فأما أن الروحية الإسلامية لم تنفذ، زمن الرسول عليه السلام، إلى قلوب المسلمين؛ فذلك أمر مردود جملة وتفصيلاً.

على العكس تماماً... لقد نفذت هذه الروح إلى الأعماق، كما لم تنفذ ولن تنفذ في قلب أمة من الناس، في عصر من العصور!! نفذت إلى الأعماق، فأعادت تكوينهم من جديد... بعثتهم أمة جديدة، بعد أن هزتهم هزتها المعروفة تلك، فغيروا تاريخ العالم، وصاغوا خرائطه الجديدة... إننا إزاء أمة أخرجها الإسلام من الظلمات إلى النور، فصنعت ما صنعت... رجال كان كل واحد منهم قرآناً يمشي على الأرض... بإزاء تقابل فاعل خلاق بين العقيدة الجديدة والجيل الذي حملها، حيث تسقط كل مقولة بصدد وجود قدر من عدم التطابق بين المثل والقيم التي طرحتها هذه العقيدة، وبين الجماعة التي قبلتها والتزمتها...

لم تنفذ؟ إذن ما الذي صنعه جيل الرواد، أصحاب محمد عليه السلام، وكيف صنعوه؟

وأما أن هذه الروح لم تنفذ إلى قلوب شعراء الجبهة الإسلامية على وجه التحديد؛ فإن علينا أن نتريث قليلاً قبل أن نعطي الجواب بلا... أو نعم...

هل إن الرؤية الإسلامية الجديدة لم تكن قديرة على أن تنطبع في ذهن الشاعر وضميره ووجدانه؟ هل أن الشاعر المسلم كان غير قادر على تلقي

---

(١) (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٧) ص ٤٧.

الرؤية الجديدة وهضمها وتمثّلها؟... إنه إذا تمنّعت قلوب بعض الشعراء المسلمين على (التجربة) ولم تفتح لها الأبواب لكي تنفذ إلى الأعماق... لسبب أو آخر... فإن عدداً آخر تعاملوا معها حتى آخر قطرة من دمهم ووجدانهم... وكانوا يتحركون بحسهم الجديد في قلب المعركة، ويسهمون في تحقيق العالم الذي رجَوه وتمنّوه... ويستشهدون... لكن ذلك لم يصنع (الشعر) الذي يوازي بإيقاعه إيقاع الحركة الكبيرة، ويعبر عنها، ويكون بحجمها... عملاقاً، كما هي عملاقة...

هل إن المعضلة تكمن في عدم وجود عدد من الشعراء الكبار في صف الحركة الإسلامية قديرين على تمثل مطالب الحركة التصورية، والتعبير عنها بالقوة والعمق والامتداد الموازي للحركة والآفاق؟

كلّا!! لأن عدداً من شعراء الجاهلية الكبار، لما انتقلوا إلى الإسلام عجزوا هم الآخرون عن أداء المهمة المرتجاة، وتنفيذ شعر إسلامي متميز أصيل... ومع ذلك فلا بد أن نبقي احتمالاً كهذا في الحسبان، أو على هامش الحسبان، فلو أن عدداً من الشعراء الكبار من حجم زهير بن أبي سلمى، وأمرئ القيس، والنابغة الذبياني، وعنترة العبسي، وطرفة بن العبد... إلى آخره... كانوا يعملون في قلب الحركة الإسلامية لكنا ـ ربما ـ عثرنا على قدرة أكثر ـ كماً ونوعاً ـ على الاقتراب من رؤى الإسلام وآفاقه وتصوراته الشاملة... لكن المسافة ستظل - يقيناً - واسعة، والهوة عميقة... إذ ليس بمقدور أي من هؤلاء جميعاً أن يقفز في لحظة قصيرة في حساب الزمن الإبداعي ذي التقاليد طويلة الأمد لإبداع تقليد شعري جديد...

ومردود ـ كذلك ـ القول بأن الإسلام وقف في (تضاد) مع الشعر، وأن هذا الموقف بالذات يفسر انتكاسة الشعر العربي، إذا صح التعبير... إنها مقولة لا تقبل أبداً... لأنها تخرج عن دائرة القناعة... منذ اللحظة

الأولى... فالذي حدث هو عكس هذا تماماً - كما رأينا - نفخ في قريحة الشعراء أن يزدادوا تدفقاً وعطاءً... وتأكيد القرآن الكريم على (قيمة) الشعر الملتزم.. الشعر المؤمن المقاتل... ومواقف الرسول عليه السلام مع الشعراء الذين انتموا إلى صف الإسلام، ونافحوا دونه بكلماتهم تنفي هذه المقولة... تلغيها... وقد روي عن عائشة رضي الله عنها أن النبي عليه السلام بنى لحسان بن ثابت في مسجد المدينة منبراً ينشد عليه[1]!.

ثم إن العطاء الشعري يومها لم يكن يعاني من قلة على مستوى الكم، ولكنه كان يعاني - كما رأينا - من عدم قدرة على القفزة النوعية المطلوبة... وأياً ما كان الأمر؛ فإن مناقشة المقولة آنفة الذكر تغدو عبثاً لا طائل تحته...

إن المعضلة - فيما يبدو - محدودة في نطاق الفن عموماً، والشعر على وجه الخصوص... ما الذي أقعد الشاعر المسلم عن اللحاق بركب الحركة الإسلامية وهي تذرع العالم لصياغته من جديد؟ ما الذي أعجزه عن تغطية صيرورتها الواقعة وأهدافها التي تركض إليها بسرعة أذهلت العالمين؟

أغلب الظن أن (الخلل) يتوجب البحث عنه في صميم العملية الشعرية نفسها، وفي علاقتها الجدلية بالزمن، من حيث أنها عملية دايناميةُ متطورة، يزيدها مرور الزمن نمواً وازدهاراً بما يضيفه إليها من خبرات وتجارب على مستوى الأشكال والمضامين والاستشراف النقدي جميعاً...

فلو افترضنا أن الإسلام تنزّل - على سبيل المثال - في أحد العصور العباسية في العراق، أو الإسلامية في الأندلس؛ لعثرنا - يقيناً - على حشد من الشعراء القديرين على تمثل التجربة والتعبير عنها بمعطيات شعرية أكثر عمقاً وحيوية ونضجاً على مستوى الشكل والمضمون... لأن العملية

(١) ابن رشيق: «العمدة» ١ / ٧٣.

الشعرية كانت يومها قد بلغت، بحكم التطور الدايناميي، وتراكم الخبرات الفنية والثقافية، حداً طيباً من العمق والحيوية والنضج...

أما وقد تنزل في بيئة لم يكن الشعر فيها ـ على أصالته وقوة إمكاناته البنائية ـ بقادر على تجاوز القيود التي كان قد اختارها لعدة قرون... قيود المعاني والأشكال... فإن من غير المعقول أن نطالب الشعراء يومها بتحقيق المعجزة بين يوم وليلة... وإنه لابد من فترة زمنية تحلّ فيها المعضلة، وتقود العملية الدايناميية لتطور الفن الشعري، إلى تمكين الشعر من التعبير عن المطالب التصورية والحركية للدين الجديد، والتطلع إلى آفاقه التي ما لها من حدود...

إن العملية الشعرية في القرن العشرين، وما واكبها من معطيات ونظريات نقدية وفلسفات جمالية، هي غيرها في القرن العاشر... إنها غدت ولا ريب أكثر عمقاً واستشراقاً ووعياً بطبيعة العملية عما كانت عليه يومها... قد يسيء شاعر أو اثنان أو عشرة أو عشرون استخدام هذه الإمكانات الكبيرة لداينامية العملية الشعرية... وقد يكون شاعر أو اثنان أو عشرة أو عشرون في القرن العاشر، أكثر قدرة على الإبداع من رفاقهم بعد عشرة قرون... إلا أن القاعدة تبقى هي القاعدة... إن العملية الشعرية في القرن العشرين، شكلاً ومضموناً وبطانتها النقدية والفلسفية؛ غدت أكثر نضجاً بكثير مما كانت عليه في القرن العاشر...

وهذا يتيح للشاعر الحديث، إذا ما تهيأت له أسباب التمكن من ناحية الإبداع الشعري؛ أن يكون في القرن العشرين أكثر قدرة (تعبيرية) على تغطية مطالب الرؤية الإسلامية من سلفه في القرن العاشر. ويتيح للشاعر في عصر عباسي أو أندلسي أن يكون أقدر على التنفيذ الملتزم من سلفه في عصر نبوي أو راشدي أو أموي... وشتان ـ على سبيل المثال ـ بين شاعر كجلال الدين الرومي، وآخر كحسان بن ثابت...

لا يستطيع أحد أن يقول بأن حسان لم يكن يريد اللحاق (الفني) بمسيرة الحركة الإسلامية. إنه كان يتحرق شوقاً لذلك... ولم تكن قدراته الشخصية وحدها هي العائق، بل كان هنالك ما هو أكبر منها: طبيعة العملية الشعرية يومها من حيث إنها كانت امتداداً لتأثيرات زمنية عمرها عشرات القرون، كانت تحتم على الشعر أن يتحرك في مسار محدد شكلاً ومضموناً... وكان لابد من مرور عشرات السنين لكي تجد العملية الشعرية نفسها تنطلق في مسارات جديدة... ولو بعث حسان بن ثابت يومها لكان أقرب إلى روح التجربة الجديدة، وأقدر على التعبير عن مثلها ومطامحها وأحلامها وأمانيها... وبالمقابل، فلو وجد جلال الدين الرومي نفسه في تلك (البيئة) لما تدفقت (مثنوياته) كالشلال مليئة حيوية... وغنى... وعطاء...

هذا على مستوى تطور العملية الشعرية عامة، وارتباطها العميق بالزمن... أي بتراكم الخبرة، وصيرورتها، وتحررها...

ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد... إن هناك مسألة (خاصة) تنبثق عن هذه المقولة، وتسلط المزيد من الأضواء على المعضلة التي بين أيدينا... تلك هي مسألة الالتزام... إنها هي الأخرى ترتبط بالزمن، وبتراكم الخبرة، وبالتحرر... تبدأ هشة بسيطة، مسطحة... وبمرور الزمن؛ تزداد قوة، وامتداداً وعمقاً... تمارس في البدء قدراً كبيراً من المباشرة والتقريرية، ثم ما تلبث أن تتجاوزها، بمرور الزمن، وبتراكم الخبرات، وبازدياد الوعي الفني بين الذات والموضوع، صوب نوع من (التعبيرية) التي لا تصف الموضوع وصفاً شيئياً تقريرياً من الخارج... بل تدعه يصف نفسه بتفجير موحياته، وإثارة التداعيات المستمرة بينه وبين الذات، مبدعة، كانت أم متلقّية...

وما أكثر التجارب العقائدية التي بدأ التعامل الفني معها بداية هشة مسطحة، ثم إذا بالعلاقة تتجاوز، بمرور الزمن، هذا الموقف إلى مواقف

أكثر أصالة وعمقاً وإبداعاً... إن الشعراء الرواد لأية عقيدة أو فكرة في التاريخ ليسوا - في الأعم الأغلب - كشعرائها التالين... أولئك لهم سبق الريادة وفضلها، ولكن هؤلاء لهم فضل التألق بالتعبير والارتفاع به إلى قمم عليا...

قد تكون للأفكار في بدء التجربة ضرورات تاريخية تدفع المنتمين إليها، فنانين وغير فنانين، إلى التعامل المباشر معها، من أجل تمكينها في الأرض وحمايتها بالنفس والنفيس... ليس ثمة وقت للمداورة والمناورة... ليس ثمة وقت للتحسين الجمالي الذي يبدو يومها أشبه بالكماليات، ازاء ضرورات تحتم - حتى على الشعراء - أن يلقوا بكل ثقلهم، وبشكل مباشر، في ميدان المعركة، من أجل تحقيق الانتصار للكلمة التي آمنوا بها... والجماليات قد تأتي فيما بعد، يوم أن تضرب العقيدة جذورها في الأرض، ويوم يتاح للفنان من الوقت والاستقرار ما يمكّنه من تجاوز المباشر إلى ما وراءه بحثاً عن التعبير الأكثر نأياً وبعداً... التعبير الذي يتجاوز طرح المعاني المباشرة التي اقتضتها الضرورات التاريخية الأولى، إلى القيم البعيدة التي تتيحها لحظات الازدهار والاستقرار...

وهنا ـ أيضاً ـ قد يبرز شاعر أو اثنان أو عشرون... يضربون القاعدة ويتعاملون مع العقيدة الجديدة تعاملاً جمالياً بعيداً عن المباشرة والضرورات العملية ـ إذا صح التعبير ـ كما قد يبرز شعراء في عصور الازدهار، يرجعون القهقرى، فيتعاملون بالمباشرة والتقريرية مع عقيدة كانت قد استقرت في الأرض والنفس وآتت ثمارها... ولكن القاعدة تبقى هي القاعدة... ومن ثم فلا يقاس بالاستثناء.

إلّا أن القول بداينامية العملية الشعرية لا يمثل الحقيقة كلها... ونحن نرفض رفضاً قاطعاً ذلك الخطأ (المنهجي) الذي يأخذ بتلابيب العقل الغربي

ويقوده في كثير من الأحيان إلى البوار: التشبث المتشنج بالتفسير الأحادي الذي يعجز عن إضاءة جوانب الحقيقة كلها... وتبقى الجوانب الأخرى هذه بحاجة إلى مزيد من التفاسير والمحاولات من أجل أن يصلها الشعاع...

ها هنا، بصدد دايناميـة العملية الشعرية، نجد أنفسنا مقاطعين بحقيقة لا تقل ثقلاً وأهمية في ميدان الإبداع الفني... إن ظهور بعض العبقريات الفنية العملاقة... الكبار... ينذّ عن حكم الزمن، وتراكم الخبرات، ومعطيات التطور... فقد يظهر في عصر (سابق) شاعر، أو مجموعة شعراء كبار يملؤون الدنيا ويشغلون الناس... وفي عصر (تالٍ) عبثاً نحاول العثور على واحد فحسب يسامت أولئك الكبار، (في المرحلة الزمنية التي نعالجها، يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على وجود عدد غير قليل من فحول الشعراء في الجاهلية، ثم تناقصهم في صدر الإسلام، وعودتهم إلى الظهور في العصور التالية)...

لماذا هذه الظاهرة؟ ربما لأن الأرضية الحضارية عموماً، والثقافة على وجه الخصوص، أتاحت لهم الظهور والتعدد في الأولى ولم تتح لهم ذلك في الثانية... ربما لأن تقليداً ثقافياً أو فنياً يجعل العصر (السابق) أحفل بالإبداع الفني، وفي عصر تالٍ، يبتلى بالنضوب. ربما لأن ظهور شاعر أو فنان عملاق يمثل تحدياً للقرائح والعقول؛ فتتحرك للاستجابة، فيكون الشاعران والثلاثة والعشرة الكبار... وينعدم التحدي في عصر آخر فلا يستجيب أحد... وربما... وربما... والمهم هو أنه ليس شرطاً أن يظل العمل الفني صاعداً على المنحنى صوب القمة، بمرور الزمن... فثمة انتكاسات... وثمة معطيات عكسية، لا تخلو منها حضارة من الحضارات...

فمع الداينامية، وما تعد به من نضج وتقدم واكتمال، بمرور الزمن؛ هنالك حتميات النمو الحضاري، والمعطيات الثقافية، والتقاليد الاجتماعية والنفسية، وهنالك أيضاً الايماضات المتيافيزيقية التي تكمن خلف العمل الحضاري، فتمنحه القدرة على الفعل والتشكل، بهذه الطريقة والصيغة، أو تلك. . .

ولابد إذن من أن نأخذ بكلتا الإنارتين إذا ما أردنا فهماً أعمق للمعضلة!

هنالك ـ أيضاً ـ إنارة أخرى قد تمنحنا قدراً أكبر من الفهم للمشكلة. تلك هي غياب أو تسطح الرؤية النقدية التي تمثل البطانة، كخلفية للإبداع الفني، والتحدي الذي يبعث الاستجابات الكبيرة التي تصنع العمل الكبير.

وما من شك في أن الخبرة النقدية أكثر ارتباطاً بحتميات التطور الزمني، وتراكم التجربة، من العمل الإبداعي نفسه. . . فها هنا، وكما رأينا قبل قليل، قد تقطع العبقرية الفنية حكم الزمن. . . تندّ عن تسلسله الرياضي الصارم، فتبرز في فترات مبكرة، وتغور وتختفي في فترات متقدمة. أما الخبرة النقدية فهي وليدة النمو الزمني والتطور الثقافي، لأنها عملية معرفية محددة، قد تلجأ إلى الذوق والوجدان، وتتجاوز المنظور والملموس، ولكنها تبقى أكثر تحديداً واعتماداً على المعطيات المتطورة من العمل الإبداعي.

ومن ذا يرفض القول بأن الوعي النقدي في القرن العشرين قد بلغ حداً من النضج والتكامل والاتساع ما بلغ في القرون الأولى عشر معشاره؟!

إن الحديث عن الالتزام والموقف الإبداعي، هو جزء أساسي من الوعي النقدي والرؤية النقدية. ومن ثم نتوقع كيف أنه في العصر الذي نتحدث عنه لم تكن هناك قاعدة تصورية واضحة تقود الحركة الشعرية إلى طرائق عليا من التعامل المبدع الملتزم مع العقيدة الجديدة؟. ما كان هنالك وعي نقدي يتحدى الإبداع ويتطلب منه أن يستجيب؟.

لم تكن العملية النقدية يومها بأكثر من استجابة وجدانية موقوتة، تتخللها بعض إيماضات فكرية تضبط الحكم بالمعايير الجديدة التي جاء بها الدين الجديد... أما أن تكون هنالك رؤية نقدية شاملة، أو وعي نقدي متكامل، فاننا سنكون مخطئين لو تطلبنا ذلك... وإنه لمن الخطأ المنهجي الذي تعانيه بعض النظريات الحديثة في شتى المناحي الفكرية والثقافية؛ أن نمارس عملية إسقاط لمعطيات بعدية على (القبليات)... أن نرغم القرن الأول أو الثاني أو السابع الميلادي على أن يتصادى مع القرن التاسع عشر والعشرين، وأن يتقبل معطياته... فكأنه والقرن العشرين سواء!

هل ثمّة احتمالات أخرى تعين على تسليط مزيد من الضوء؟ نعم... إنها مسألة أكثر (خصوصية) من الاحتمالات السابقة... إنه القرآن!!

لقد بهرت كلمات الله، وآياته المعجزة، عقول العرب وقلوبهم، قدمت لهم مثلاً أعلى في جمالية التعبير ما كان يخطر لهم على بال... وكيف يخطر لهم على بال وهو من عطاء الله الذي لو كان البحر مداداً لكلماته، والبحر يمده من ورائه سبعة أبحر، ما نفدت كلماته؟

وثمة روايات عديدة ما هذا مكان سردها، تبين لنا كيف شده العرب فتجاوزوا مرحلة الإعجاب أو الانبهار إلى ما وراء ذلك، وهم يستمعون لكلمات الله التي قادت فريقاً منهم إلى مواقع الإيمان، وفريقاً آخر إلى مواقع العناد والإصرار...

لقد استلب القرآن ألبابهم، وإن في الأمر لبعداً نفسياً قد يكون واحداً من الأسباب التي أعجزت الشعراء الرواد عن أن يكونوا على مستوى العقيدة الجديدة... لقد أصبحوا يحسون أنهم دون هذا التعبير القرآني بكثير. إنهم يتحركون على السفح والقرآن يتشكل في القمة... واللغة هي اللغة، والأحرف هي الأحرف... ج. م. ي. س. ط. هـ. ك. ع. ص.

ولكن شتان... شتان بين صناعة الله جلّ في علاه وبين صناعة المخاليق... لعله نوع من الإحساس بالعجز؟ لعله نوع من الإحباط؟ مهما يكن من أمر؛ فإن الشعراء الرواد في لحظات الانبهار ما كان بمقدورهم إلا أن ينساقوا وراء هذا (التأثير) النفسي الجارف...

فلما بعدت الأجيال التالية عن لحظات الانبهار، حيث كان القرآن الكريم يتنزل لوقته تنزيلاً، وعادت لكي تتعامل مع كلمات الله تعاملاً يتميز بانفصال أكثر من ذي قبل، لأسباب بعضها سلبي وبعضها إيجابي، كان بمقدور الشعراء أن يتمثلوا (التجربة) وأن يصوغوها أداة أكثر (فنية) من ذي قبل، وأكثر بهاءً وجمالاً...

إنها مجرد احتمالات فحسب، احتمالات تقوم على التخمين الذي قد يتأكد وقد يبقى ظناً... وإلا فبماذا نفسر عجز هذا الشعر الإسلامي يومها، ولنقلها بصراحة، عن أن يكون عملاقاً... عملاقاً على مستوى التجربة التي كان يعايشها، ويتشكل معها، ويعبر عنها؟

ومع ذلك، فثمة لمحات منحنا إياها هذا الشاعر أو ذاك، نستذوق فيها بعضاً مما جاء به الدين الجديد، لمحات تكسب قيمتها من قدرتها على تجاوز التقليد الشعري الراهن، والطموح، المحدود بطبيعة الحال، إلى ملامسة معطيات الدين الجديد، ولكنها - على أية حال - تبقى استثناء من قاعدة، ولمن يريد التثبت أن يرجع إلى دواوين الشعراء المسلمين الأوائل فيقرأ فيها... بل إنه حتى هذه النماذج[1] لا يمكن أن تكون أبداً بحجم الرؤية التي طرحها هذا الدين، إذ تظل تعاني من الهبوط الشعري - إذا صحّ التعبير - والمباشرة والتقريرية، وبإحالتها على ما قدمته الأجيال التالية من عطاء شعري، بمقارنتها بذلك السيل المتألق؛ يبدو البون شاسعاً بعيداً.

---

(١) يمكن للقارئ أن يرجع إليها في كتاب «محاولات جديدة في النقد الإسلامي» للمؤلف ص ٢٣ - ٣٨.

والآن، فإننا لو مضينا مسرعين في بحر الزمن، وخلّفنا وراءنا العقود والقرون؛ فإننا سنجد أنفسنا أمام تيار متدفق من العطاء الشعري الإسلامي الملتزم الذي ينأى عن التقريرية والمباشرة، ويعبر عن قيم الإسلام وآفاقه بعمق وعفوية، وتمتد رؤاه بعيداً وهي تجهد في أن تصل إلى مشارف رؤية الإسلام ذاتها لتغطيها وتستجيب لنداءاتها وأمانيها!!

بمرور الزمن يتحرّر الشعر الإسلامي من رواسب البدايات الجاهلية شكلاً ومضموناً... وبمرور الزمن يكتسب الشعر الإسلامي خبرة ومرونة وطول نفس، وتجد العملية الشعرية نفسها أكثر قدرة على الحركة والامتداد بما منحه الزمن إياها عبر نموها الدايناميّ.

وإذا كنا في العقود الأولى لا نكاد نعثر إلّا على لمحات مبعثرة هنا وهناك، تكدّ العين في الوقوع عليها؛ فإننا في القرون التالية نجد أنفسنا في إسار صعوبة من نوع آخر تماماً: الكثرة المحيّرة... بحر من العطاء الشعري الذي لا يدري الإنسان ماذا يأخذ منه وماذا يدع!.

إن عشرات، بل مئات من الدواوين الشعرية المجموعة أو المفرقة في تواريخ الأدب وكتب النقد والموازنة والمنوعات، لا نكاد نقلب صفحاتها حتى تقع أعيننا على القصائد ذوات العدد، مما يمكن أن ندرجه تحت مصطلح (الشعر الإسلامي) ذلك الذي يصدر عن رؤية إسلامية أصيلة، ويمتد بعطائه الزاخر، المؤثر، إلى بعض ما تمتد إليه.

(بعض)؟ نعم، ذلك أن كثيراً من الطرق التي شقّها الإسلام في قلب العالم، والآفاق الرحبة التي مدّ إليها الرؤية الإيمانية في مدى الكون؛ لم يمسّها الشعر العربي عبر عصوره جميعاً، لا من قريب ولا من بعيد، والذي فعله هو أن تناول زوايا محددة فحسب، لا تعدو أصابع اليدين، بينما الرؤية التي صنعها الإسلام يمكن أن يمسّها الشعر من ألف زاوية وزاوية. وقد مسّها فعلاً في معطياته المعاصرة المتدفقة كالسيل.

مرئيات في الرواية الإسلامية التاريخية تطبيقاً على (السيف والكلمة)

«بحث مقدم إلى الملتقى الدولي الخامس للأدب الإسلامي المنعقد في ٢٥ - ٢٧ أكتوبر ٢٠٠٧ م في مراكش المغرب / بالتعاون بين كلية اللغة العربية في جامعة القرويين والمكتب الإقليمي في المغرب لرابطة الأدب الإسلامي العالمية».

١. حول قيمة الرواية

قد يكون غياب التوازن بين الكم الهائل المطروح من الشعر والشحة الملحوظة في الأعمال الروائية في ساحة الأدب الإسلامي المعاصر؛ مبرراً كافياً للتأكيد على ضرورة منح هذا الجنس الأدبي المتميز الاهتمام الذي يستحقه. وقد يكون ضعف التغطية النقدية الروائية وانحسارها ـ وغيابها أحياناً ـ مبرِّراً آخر.

لكن هذا وحده لا يكفي إذا تذكرنا كيف أن الرواية، في العقود الأخيرة، غدت أكثر الأجناس الأدبية استهواءً لجماهير المعنيين بالهمّ الأدبي، بل للقاعدة الأوسع من القرّاء بشكل عام.

إنها تنطوي على إغراء من نوع ما، فهي فضلاً عن الفضاء الواسع الذي تنسج خيوطها فيه، وشبكة الخبرات المزدحمة التي تتدفق عبر السرد وتتشكل بها الحبكة؛ تقدم متعة بالغة للقارئ لا أظن أن أحداً منا ينكرها وهو يتذكر الخط الطويل من الروايات التي قرأها، والساعات السعيدة العذبة التي

قضاها وهو يبحر في أمواجها المتلاطمة. بل إنه حتى الباحثين عن جماليات الأداء الشعري وشحناته التي تكهرب الوجدان، يمكن أن يعثروا على ضالتهم في الرواية، إذا تذكرنا أن الأعمال الروائية الكبيرة، كما يقول (غابرييل ماركيز) في (رائحة الجوافة): «نقل شعري للواقع».

ولن يكون نوعاً من المجازفة القول بأن الرواية هي جماع الأجناس الأدبية كافة، إذ هي تضمّ جناحيها على التوتر الدرامي في المسرحية، ولحظة التجربة المكثفة في القصة القصيرة، والشحنة الوجدانية في القصيدة، والشهادة الانطباعية على العصر، في هذه البيئة أو تلك، فيما تمارسه السِّيَر الذاتية وأدب الرحلات.

وقد يكون مبالغاً فيه ما ذكره (د. هـ. لورنس) من أنه «يعتبر نفسه، لكونه روائياً، أرفع شأناً من القدّيس، والعالم، والفيلسوف، والشاعر» وأن الرواية هي كتاب الحياة الوضاء[1]. لكن مما لا جدال فيه أن المساحة التي يتحرك عليها الروائي كبيرة حقاً، وأن الدور الذي يمارسه ينطوي على فعالية بالغة.

الرواية هي «صورة للحياة» كما يقول (بيرسي لوبوك) في (صنعة الرواية) «والحياة أمر مألوف بالنسبة لنا، لذلك دعونا قبل كل شيء ندرك هذه الرواية، ومن ثم - باستعمال ذوقنا - دعونا نحكم عليها فيما إذا كانت صادقة مفعمة كما هي الحياة في الواقع. نحن نعلم أن النظرة تذهب إلى أبعد من هذا بقليل، فالرواية هي عبارة عن صورة أو لوحة، ونحن لا ننسى أن في اللوحة أشياء أكثر مما تنطوي عليه المشابهة. نحن نبحث في الرواية عن الشكل، الحبكة الروائية، البناء، كما هو الحال في أي عمل فني، فالرواية هي خير ما يحتوي هذه الأشياء. يجب أن تحصل على ذلك إذا

---

(١) د. سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي، بيروت - ١٩٨٢ م، ص ١.

كانت الرواية عملاً فنياً خالصاً، يجب أن تكون كذلك طالما كان من الواضح أن النقل الحرفي للحياة هو أمر مستحيل»(١).

وفي رسالة موجهة إلى الأديب الفرنسي أوكتاف ميربو (عام ١٩٠٣ م) ناقش (تولستوي) مسألة ممتعة حيث كتب قائلاً: «أعتقد أن كل شعب يستخدم أساليب مختلفة للتعبير الفني عن مُثل مشتركة، وبفضل هذا نتمتع نحن بلذة خاصة عندما نجد مُثلنا وقد انعكست بشكل جديد غير متوقع»(٢).

إن (ديالكتيك الروح) عند (تولستوي) «هو كلمة جديدة حقا في الأدب (الروائي)، لقد كشف التركيب بين الملحمي والنفسي إمكانات عظيمة أمام الأدب لاستيعاب الواقع جمالياً»(٣).

إن الرواية الناجحة، كما يقول (كولن ولسون): «هي تلك التي تبني التوتر ثم تسمح له بالانطلاق كالرعد»(٤).

وإذا كان الشعر يهزّ المشاعر ويؤجج العواطف؛ فإن (الرواية) تبدّل الأفكار، وتغير المواقف، وتعالج مختلف قضايا الحياة ومشكلات المجتمع بإعطاء الحلول، أو فتح طريق للحلّ، وهذا ما لا يتسع الشعر له(٥).

ويتحدث (بيرسي لوبوك) في الفصل الثامن من كتابه (صنعة الرواية)، عن البانورامي (التصويري) والدرامي في العمل الروائي وهما من أنواع

---

(١) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد - ١٩٨١ م، ص ٢٠-١٩.

(٢) ف. غ. ادينوكوف: عن الأدب الروائي عند تولستوي، ترجمة د. محمد يونس، دار الرشيد، بغداد. ١٩٨١ م، ص ١٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧.

(٤) فن الرواية، ترجمة محمد درويش، دار المأمون، بغداد - ١٩٨٦ م، ص ١٠١.

(٥) يحيى الحاج يحيى: القصص الإسلامي المعاصر، دار المجتمع، جدة - ١٩٩٤ م، ص ٢٥-٢٤.

التناقض الذي يبرز في الرواية باستمرار[١]. والحق أن البانورامي والدرامي لا ينطويان على التناقض بالضرورة، إذ هما يكمل أحدهما الآخر، فيعطيان للروائي مساحة واسعة للعمل لعرض «خبرته» بتفاصيلها وشحناتها معاً.

إن الكتابة الروائية «إلى جانب كونها رصد لبيئة اجتماعية، ونماذج بشرية، ومعايشة لهموم الأفراد والجماعات؛ فهي أيضاً إبداع يستوجب الإضافة، ولا يقف عند حدود الالتقاط الخارجي والانتقاء لهذا النموذج أو ذاك، ولكن بالصورة التي تضمن شروط الفن وتعطيه كينونته المتميزة»[٢].

«وما يمنح العمل الروائي قيمته أيضاً أنه في بدء التحليل ومنتهاه يعكس واقعاً ما، إذ لا يوجد أبداً ـ كما يقول (غارودي) ـ فن غير واقعي، أي لا يوجد فن لا يستند إلى واقع متميز ومستقل عنه. وتعريف هذه الواقعية معقد للغاية، لا يستطيع أن يتجرد من الوجود الإنساني في صميم الواقع، بوصفه خميرة الواقع»[٣].

وفي كل الأعمال الأدبية الناجحة «تتحد قوتان تسيران في اتجاهين متضادين لخلق قوة ثالثة عند زاوية قائمة. ويجري خلق وحدة أية رواية عظيمة بواسطة توتر القوى المتعاكسة»[٤].

والعالم لدى الروائي (نمط) أو (بنية عضوية) يضم العقدة، الشخصيات، البيئة، نظرة إلى العالم، الجرس «وهو ما يجب أن نتفحصه حين نقوم بمقارنة الرواية بالحياة، أو نقوم بالحكم الأخلاقي أو الاجتماعي على عمل الروائي»[٥].

---

(١) صنعة الرواية، ص ١٠٧.

(٢) بول شاؤول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية، بيروت - ١٩٧٩ م، ص ٧٦.

(٣) واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكاتب العربي، القاهرة - ١٩٦٨ م، ص ٢٢٥.

(٤) كولن ولسون: فن الرواية، ص ٢٣٢.

(٥) أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق - ١٩٧٢ م، ص ٢٧٨.

٢. حول شعرية الرواية

والرواية الكبيرة تنبض بروح الشعر، بالمنولوج الشاعري، باللغة الشاعرة، وبصوت الموسيقى. . . إنها نقل شعري للواقع، كما يؤكد كبير روائيي أمريكا اللاتينية (غابرييل ماركيز). ولأنني قد أعطيت هذه المسألة جلّ اهتمامي في روايتي (السيف والكلمة) فسأقف عندها قليلاً.

ولأبدأ بمنابع الموسيقى الظاهرة في الكلام الأدبي، والتي يمكن ردّها إلى الأصول التالية: «هناك أولاً الموسيقى النابعة من تآلف أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وهناك ثانياً الموسيقى النابعة من تآلف الكلمات حين تنتظم في التركيب فقرات وجملاً. وهذان الينبوعان يمكن أن يسترفدهما الأديب الفنان في قالب الشعر وقالب النثر على حد سواء، فلا يستأثر بهما الشاعر دون الناثر. كلاهما قادر إذا أوتي الكفاءة التقنية اللازمة لعمله على استدرار الموردين الموسيقيين والإفادة منهما في حقل العمارة الفنية»[(١)].

إن كل عمل أدبي فني - بما في ذلك الرواية - هو قبل كل شيء «سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى. هذه الطبقة من الأصوات تقل أهميتها في بعض الأعمال الأدبية، ولنقل بصراحة أنها تغدو شديدة الوضوح، كما في معظم الروايات، ولكن حتى في هذه الروايات تظل الطبقة الصوتية شرطاً مسبقاً ضرورياً»[(٢)].

والرواية كشكل فني «هي من طبيعة القول الشعري، وهي في أرفع أشكالها الحفيد الوليد للملحمة، التي تعتبر هي والمسرحية شكلين أدبيين عظيمين»[(٣)].

---

(١) د. ميشال عاصي: الفن والأدب، الطبعة الثانية، المكتب التجاري، بيروت - ١٩٧٠، ص ٩٨-٩٩.

(٢) وارين وويليك: نظرية الأدب، ص ٢٠٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٧٥.

ومن خلال تجاربه المتطاولة مع الرواية يصل (كولن ولسون) إلى الاستنتاج التالي: «لقد ظل يبدو لي ممكناً أن من الجائز أن تخلق الرواية لغة أصيلة تامة، وأن ترقى إلى شكل جديد يتحد بالموسيقى»[(١)].

ويتحدث (غاستون باشلار) في (جماليات المكان) عن ثنائية العقل والروح، فكلاهما لا غنى عنهما لدراسة ظاهرة الصورة الشعرية في أدق ظلالها «وأن علينا في كثير من الظروف أن نقر بأن الشعر هو التزام الروح، وأن الوعي المتصل بالروح أكثر استرخاء وأقل قصدية من الوعي المتصل بظاهرة العقل. إن هنالك قوى تتبدى في الأشعار لا تمر عبر دوائر المعرفة المغلقة. كما أن جدل الإلهام والموهبة يصبح واضحاً إذا أخذنا بالاعتبار قطبيه: الروح والعقل»[(٢)].

و(تولستوي) نفسه «بدأ استخدام المنولوج الشاعري في (اليوميات)، وواصله في ثلاثيته (الطفولة، الصبا، الشباب)، منطلقاً من شخصيته الفريدة وتحليل الذات، مكتشفاً بالإضافة إلى ذلك، في الصورة الذاتية للمؤلف، جزءاً من الشيء العام، وهي القوانين الثابتة والمؤقتة للحياة الإنسانية»[(٣)].

وعندما أعلن الشعراء الرمزيون انتهاء نظرية (الجنس) أو (النوع) القاطع، وعزلته المقفلة على الأنواع الإبداعية الأخرى «وعندما سمحوا بالتزاوج بين النثر والشعر في عمل أدبي واحد، ظهر حينئذ نوع جديد من الروايات.

إن روايات جيمس وبروست وجويس وكونراد وفوكز وفرجينيا وولف هي إلى حد ما الإرث الروائي الذي خلقه الشعر الرمزي الفرنسي»[(٤)].

---

(١) فن الرواية، ص ٢٧١.
(٢) ترجمة غالب هلسا، دار الحرية، بغداد - ١٩٨٠ م، ص ٢٤.
(٣) أدينوكوف: فن الأدب الروائي عند تولستوي، ص ٢١.
(٤) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد - ١٩٩٠ م، جزء ٢ صفحة ١٩٧.

بل إن الشعراء أنفسهم بدؤوا بمرور الوقت يعانون مما يمكن تسميته تسطح اللغة واستهلاكها «وغياب البعد الجوهري، أي الطاقة الحيوية عندهم، وشعروا بأن سطح اللغة لم يعد مضيئاً، لا بل أصبح معتماً، وكلما نقترب من العصر الحديث تصبح هذه التجربة مألوفة لنا»[١]. والظاهرة نفسها لا تقتصر على حدود مملكة الشعر بل تمضي وبالإلحاح نفسه إلى عالم الرواية.

٣. حول قراءة الرواية

والهدف دائماً هو تفريغ الشحنة بأقصى وتائر القدرة على التأثير في «المتلقي»، والشعرية هنا تبدو عاملاً مساعداً، بل عاملاً أساسياً. وتقول ناتالي ساروت مستمدة استنتاجها من خبرتها الذاتية: «أعتقد أننا متشابهون كثيراً في بعض الأحيان وفي بعض المجالات. حينما أشعر شخصياً بشيء وبعنف، وإذا استأثر به الأسلوب، فسينتقل بدوره إلى القارئ الذي سوف يستلمه على شكل تفريغ كهربائي عندما تنجح عملية الانتقال هذه»[٢].

إنه جهد متواصل يتطلب الممارسة والمعرفة «من أجل إعادة خلق الرواية في صيغتها السليمة، وإن أفضل شكل تقمصته المادة وعرضها المؤلف فيه لهو الجدير بالقبول. إن قارئ الرواية الذي أعني به هنا القارئ الناقد، هو كاتب روائي، فهو صانع الكتاب الذي قد يرضي وقد لا يرضي ذوقه. إلّا أن عليه أن يأخذ نصيبه في المسؤولية منه. إن المؤلف ينجز نصيبه من الكتاب ولكن لا يستطيع أن يتأكد من إتقان الناقد لعمله، ولذلك فان على القارئ أن يصبح بالنسبة لنصيبه من العمل روائياً ليس له أن يسمح لنفسه أن يفترض بأن الكتاب إنما هو أمر يخص المؤلف وحسب»[٣].

---

(١) المرجع نفسه، ٢٥/ ٢.

(٢) ريمون الاهو: حوار في الرواية الجديدة، ترجمة د. نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٨٨، ص ٥٤.

(٣) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ص ٢٨-٢٧.

ولكي نقرأ يجب أن نكون «على معرفة بالأساليب الأدبية والاصطلاحات التي ينشرها ذلك العمل، كما يجب أن يكون لنا مقدار من الفهم بقوانينه التي تعني القواعد التي تتحكم بوسائل صياغة المعاني»[(١)].

وليست القراءة ـ كما يقول (ايغلتن) ـ «حركة مستقيمة الخطوط أو عملية تجميعية. إن تأملاتنا الأولية تولد إطاراً لمرجع نستطيع من خلاله تفسير ما يلي. ولكن ما يأتي فيما بعد قد يغيّر فهمنا الأساسي مسلطا الضوء على بعض السمات ومبعداً الأخرى عن الأضواء. عندما نواصل القراءة نقدم الافتراضات ونراجع المعتقدات ونقوم باستنتاجات وتوقعات كثيرة ومعقدة. تفتح كل جملة أفقاً ثابتاً معرضاً للتحدي أو للنسف بتأثير النصّ. نقرأ من الخلف إلى الأمام ومن الأمام إلى الخلف في آن واحد فنتنبأ ونتذكر وربما ندرك مفاهيم قد حرمتنا منها قراءتنا. ومع ذلك فإن كل هذه الفعالية المعقدة تجري على عدة مستويات في آن واحد، لأن للنص خلفيات وأماميات ووجهات نظر مختلفة من المعاني نتحرك من خلالها بثبات»[(٢)].

٤. حول تاريخانية الرواية

و (السيف والكلمة) رواية تاريخية وفق التصنيف التقليدي، رغم أنها تمارس تناصّاً يلتحم بالعصر في جل مفرداته، فبغداد في منتصف القرن السابع الهجري هي نفسها في مطالع القرن الحادي والعشرين الميلادي، والقوى التي تصطرع فيها هي نفسها مع تغاير العناوين والأصول، والمذبحة البشرية والثقافية التي تعرضت لها يومذاك هي نفسها التي نتعرض لها اليوم، ومصائر أولئك الذين عاشوا المحنة هي نفسها هنا وهناك.

---

(١) تيري ايغلتن: مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٩٢ م، ص ٨٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣.

كتب (تولستوي) في مذكراته (٥ نيسان ١٨٧٠ م) «التاريخ هو فن، وكأي شكل من أشكال الفنون فهو لا يسير بالعرض بل بالعمق، ويجوز أن تكون مادته وصف حياة أوربا بأجمعها، أو أن تكون وصف حياة فلاح في القرن السادس عشر. وهذا ممكن لأن الفن وحده هو الذي لا يعرف حدود الزمن ولا الفضاء ولا الحركة، الفن وحده يعطي الجوهر»[1].

ورغم أن (السيف والكلمة) كتبت في تسعينيات القرن الماضي، إلّا أن الذي تشكّل فيما بعد جاء متماهياً مع مفرداتها، ولذلك لم أجد أفضل من عبارة الفيلسوف الإيطالي (بنيديتوكروتشه) المعروفة أصدّر بها روايتي: «التاريخ كله تاريخ معاصر».

و (تولستوي)، باعتباره أحد مهندسي الرواية التاريخية يكشف عن بعد آخر لهذا النمط من الروايات.. التحام الاجتماعي بالنفسي، والذاتي بالعام. وتلك هي إحدى الخيوط الأساسية التي تمسك برواية (السيف والكلمة) من بدئها حتى منتهاها: «هناك وجه واحد يطل علينا بإصرار في العديد من أعمال تولستوي... وجه يتخذ أهمية نوعية (اجتماعية ونفسية) في لحظات الصراع القاسي وفي مراحل الهزات النفسية، وفي مثل هذه اللحظات تتكشف الآفاق الاجتماعية والتاريخية للشخوص... يندمج جانبها الذاتي بالقضية العامة»[2].

والخبرة التاريخية تقودنا إلى الواقع بكل إشكالياته وبطبقاته المتعددة... صحيح أن (السيف والكلمة) كانت أمينة إلى حدّ كبير لمعطيات الواقع التاريخي، ولكنها لم تقف عند هذا الحدّ بل تجاوزته، كسرت حواجزه، ومضت للتعامل مع الجوهر والمغزى، وهما كائنان في تاريخ كل أمة على

(١) أدينوكوف: فن الأدب، ص ١٥١.
(٢) المرجع نفسه، ص ٤٨.

تغاير العصور والبيئات. ولقد تعلمنا من النصّ القرآني كيف أنه لا يقف عند حافات الالتحام بالواقعة التاريخية، ولكنه يتجاوزها إلى المغزى الذي لا يأسره زمن أو مكان: ﴿قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِكُمْ سُنَنٌ فَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذِّبِينَ هَذَا بَيَانٌ لِّلنَّاسِ وَهُدًى وَمَوْعِظَةٌ لِّلْمُتَّقِينَ وَلَا تَهِنُوا وَلَا تَحْزَنُوا وَأَنتُمُ الْأَعْلَوْنَ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُ وَتِلْكَ الْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَيَتَّخِذَ مِنكُمْ شُهَدَاءَ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ﴾ [آل عمران: ١٣٧-١٤٠] ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى وَلَكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ [يوسف: ١١١].

وأتذكر هنا عبارات (لروجيه غارودي) في (واقعية بلا ضفاف) تحمل دلالتها في هذا المجال: «الواقعية في الفن هي الوعي بالمشاركة في تشكيل وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار، باعتبار أن هذا الوعي أرقى أشكال الحرية. أن يكون الإنسان واقعياً لا يعني على الإطلاق نقل صورة الواقع بل محاكاة نشاطه، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف أو طبع صورة منه، بل المشاركة في البناء المبدع لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشافه إيقاعه الداخلي. إن الفنان واحد من المناضلين له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسؤولية، وهو مطالب ككل إنسان آخر لا بالاكتفاء بتفسير العالم ولكن بالمشاركة في تغييره، ومهمة الفنان تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ، فهو ليس مطالباً بأن يعكس الواقع بأكمله»[1].

في (وداع للسلاح) للروائي الأمريكي (أرنست همنغواي)، وهي من أكثر رواياته شهرة، نلتقي بالتاريخي واللاتاريخي، فالرواية من جهة تستخدم ما يسميه (كولن ولسون) (التكنيك الفوتوغرافي) لنقل وقائع الحرب في ١٩١٤م «إلّا أن ذلك الواقع الوحشي والعنيف تخترقه قصة حب بين البطل وممرضة في

(١) واقعية بلا ضفاف، ص ٢٢٧-٢٢٦.

الجيش. . . إن هذا التباين الحادّ بين الكآبة المتشكلة في التاريخ والدفء المتشكل في وجدان الإنسان هو الذي منح الرواية تأثيرها العاطفي»[١].

وأتذكر في هذا السياق ـ كذلك ـ حواراً جرى بين (هوتشنر)، رفيق همنغواي وبين الكاتب: «وسألته: كم يوجد في (لمن تدق الأجراس) من حوادث حقيقية؟ أجاب: ليس بالكثرة التي تتوقعها. وهناك مثلا الجسر الذي دمّر، وقد حضرت تدميره، وكذلك حادثة نسف القطار، لقد شاهدتها بعيني كما وصفتها في الكتاب. . . ولكني ابتكرت الشخصيات والحوادث التي في الكتاب من معلوماتي ومشاعري وآمالي»[٢].

والرواية التاريخية التي تنبض بالشعرية هي بالتأكيد «أكثر تفلسفاً وجدية من التاريخ، فالشعر (كما يؤكد أرسطو في كتاب الشعر) يدور في أساسه حول الحقيقة العامة (الكلية)؛ على حين أن التاريخ يدور حول الحقيقة الجزئية. إن موضوع الشعر هو الحقيقة، لا الحقيقة الفردية المحلية، ولكن الحقيقة العامة التي تحكم الأفراد، وليست هي الحقيقة التي تقوم على أساس من المشاهدة الخارجية، وإنما تنقلها العاطفة حية إلى القلب»[٣].

والسؤال الآن: هل يمكن اعتبار (السيف والكلمة) ملحمة؟ والجواب قد يكون بنعم إذا أخذنا في الاعتبار المناخ الشعري الذي اعتمدته لغة الرواية، هذا فضلاً عن أنها تعكس ما يمكن اعتباره معركة كبيرة بين قوتين أتت احداهما على الأخرى، بينما سعت هذه ـ وفق قدراتها الممكنة ـ إلى ألّا تطويها إرادة الغالب. . . والملحمة في التحديد الشائع «قصة شعرية طويلة تدور حوادثها حول معارك ضخمة وبطولات خارقة خاضها شعب من أجل

---

(١) كولن ولسون: فن الرواية، ص ١٦٠.

(٢) أ. إ. هوتشنر: بابا همنغواي، ترجمة ماهر البطوطي، دار الآداب، بيروت - بدون تاريخ، ص ١٧١.

(٣) إ. أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة -١٩٦٣ م، ص ٣٢٨-٣٢٧.

قضية تتصل بوجوده الإنساني والقومي، ودفاعاً عن مأثوراته ومقدساته العريقة، وهي إذ تصف المعارك والبطولات تصوّر عصراً بكامله من عصور هذا الشعب، وما يعيش فيه من تقاليد ويسعى إليه من مُثل، ويتبناه من مفاهيم ومعتقدات وأفكار. وأما أبطال الملحمة فهم دائماً نماذج رفيعة لما يجسدونه في مشاعرهم وتصرّفاتهم من واقع الناس والحياة في عصرهم وفي بيئتهم»(١).

ورغم أن الفضاء الروائي في (السيف والكلمة) مضغوط ببعديه الزمني (أربعين يوماً) والمكاني (بغداد)، إلّا أنها تعكس خبرات عصر بكامله في جلّ تفاصيله وهمومه ومنحنياته.

وفي هذا السياق فإن الرواية تعكس، بشكل من الأشكال، رؤية التزامية يلتحم في نسيجها السياسي بالاجتماعي، وتدعو إلى المقاومة وعدم الاستسلام، وبذل الجهد في حدوده القصوى لحماية التراث والمقدسات والخصوصيات... ليس هذا فحسب، بل إنها تبشر بالخلاص... بالفجر القادم من (فلسطين) كما ينبئ المقطع الأخير لبطلها (الوليد)... ورغم أن الرواية تنتهي ها هنا، إلّا أننا نعرف على المستوى التاريخي ما الذي حلّ بالغزاة في (عين جالوت) بفلسطين بعد أقلّ من سنتين، حيث كسر عنقهم هناك، وأوقف اندفاعهم، وأبيد جيشهم الزاحف غرباً باتجاه مصر، وقتل قائدهم (كتبغا). ولأول مرة تدفع هذه الهزيمة الساحقة الطاغية (هولاكو) إلى البكاء... إنه أدرك بحسّه الثاقب أن الحلم المغولي بامتلاك العالم سيطوى، وأن زمن الانتصارات والاندفاعات الأسطورية لاكتساح العالم قد ولّى... فيما بعد، وتاريخياً أيضاً، أعلن المغول أنفسهم انتماءهم للإسلام ووضعوا قدراتهم المدهشة تحت تصرّف عالمه الممتد على قارات ثلاث... إن نجاح (الوليد) في الوصول إلى حافات فلسطين في لحظات الرواية الأخيرة ينبئ بهذا كله، ويعكس موقفاً التزامياً بكل تأكيد.

---

(١) د. ميشال عاصي: الفن والأدب، ص ١٦١-١٦٥.

إنه حتى الكتاب الحداثيين أكدوا المرة تلو المرة على هذا البعد في آداب الأمم والشعوب كافة. وقد صرح (ميشيل بوتور) قائلاً «لست متفقاً مع الكتاب الذين يعتبرون أن الأدب لا يجب أن يملك علاقة بالحياة الاجتماعية والسياسية. أنا شخصياً لا أعتقد بوجود أدب من أجل الأدب فقط، سواء كان هناك سلام أم حرب، فإن عالم الفلك الذي يستمر يتأمل النجوم بالرغم من أن ظروف الحرب تعرقل عمله الفلكي، وتجعل عمله فارغاً ولا يحمل في طياته فائدة ما، لكن عمله في الواقع يجلب فائدة للإنسانية بغض النظر عن الظروف، وهكذا مع الأدب، إذ أن الأديب يعطي فائدة مباشرة أو فائدة غير مباشرة»[١].

و(روب غرييه) يقول هو الآخر «إني أؤمن كثيراً بالدور السياسي للكاتب، وسيكون هذا الدور فاعلاً على المدى البعيد»[٢].

٥. حول تجريبية الرواية

مارست (السيف والكلمة) قدراً من التجريب، إذا صحّ التعبير، دون أي مساس بالمطالب الفنيّة للبنية الروائية... والتجريب بهذا المعنى أمر مقبول تماماً، إذ هو يمسك بالعصا من أوسطها فلا يفرط بالتراث العالمي للفن الروائي، وثوابته التي نسجتها أجيال المبدعين، ولكنه في الوقت نفسه لا يقف ساكناً، مستسلماً، إزاء حلقات أو مفردات هذا التراث... إن عليه أن يمضي قدماً لكي يغيّر ويبدّل ويضيف وينوّع ويفتح ممرات جديدة في تقنيات العمل الروائي، دون أن يضطره هذا لهدم أو تخريب «المتفق عليه» في بنية الرواية.

باختصار شديد، إن (التجريب) يجب الّا يتحول إلى (تخريب) نخسر معه تراث الأجيال الماضية، ويقذف بنا وبالقراء بعيداً في متاهات قد لا تبقي للرواية حتى اسمها المتعارف عليه.

---

(١) ريمون الاهو: حوار في الرواية الجديدة، ص ١٠.
(٢) المرجع نفسه، ص ٤٧.

توظيف البناءات اللغوية، الشعرية، المنولوج الداخلي، انثيال الوعي واللاوعي وتداعياتهما، استغلال تقنيات الإسقاط التاريخي واللاشعوري، كسر التسلسل الرتيب للزمن، توظيف الأحلام والكوابيس، ضغط الفضاء الروائي، التغيير المفاجئ لضمائر الخطاب، فتح المنافذ على عالم الروح والخبرة الميتافيزيقية على مصاريعها، النسبية أو النظر إلى الحادثة الواحدة من زوايا متعددة، الحبكة التي تتعاقب على نسجها عدة أصوات يعود الدور على كل واحد منها بعد إتمام الجولة، لكي يتدفق السرد باتجاه المصب الأخير الذي تتكشف عبره دلالة الفعل الروائي... ثم الترميز المشحون الذي ينطوي على عدة طبقات في الوقت نفسه.

هذا بعض ما نفذته (السيف والكلمة) في محاولة لتجاوز الرتابة والتقليد اللذين أمسكا برقبة الرواية ردحاً طويلاً من الزمن.

لنسمِّه تجريباً، ولنتواضع أكثر فنعتبره «إضافات فنية» لمعمار العمل الروائي، وهي إضافات سبق إليها ونفذها كثيرون غيري بكل تأكيد.

سئل (روبير بنجيه): ما هي مفاهيمك للرواية؟ أو بالأحرى: ما هي في رأيك مميزات الرواية الجديدة؟ فأجاب: الرواية الجديدة بالنسبة لي هي الرواية التي تجعلك تفكر بالطريقة التي كتبت فيها الرواية[1].

وهي التفاتة بارعة إذ لابدّ أن نترك مساحة لمشاركة المتلقي في التعامل مع العمل الروائي، ومن أجل ألّا يسحبه الحدث إلى الداخل، فاننا قد ندفعه أحياناً لرؤية نقدية من الخارج يتساءل من خلالها: كيف كتبت الرواية؟

ولعل الإضافات التي حققها «جيل (التجاوز) تكمن في إعادة تفكيك وبناء القوانين التي كانت تشكل بنية النصّ القصصي. فهذا التفكيك أصبح يتعامل بذكاء مع استخدام المخيلة، التي لم تعد وظيفتها نقل مظاهر الواقع

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣٧.

اليومي، بل أصبحت تقوم ببعد تفجيري ينطلق أولاً من المعطيات الواقعية ليعيد تشكيلها في فضاء قصصي تلعب فيه اللغة دوراً رئيسياً، ذلك أن اللغة لم تعد سكونية، كما هي الحال عند جيل الرّواد مثلاً»[١].

ويؤكد (مالكم براد بري) بعض ما ذهب إليه (شاؤول): «الابتعاد عن الأساليب التقليدية للكلام، والاهتمام الكبير بالمشاعر...»[٢].

تفجير اللغة، والخروج على الأنماط الروائية السائدة، «وتجاوز الرؤية الواقعية، والوظيفة الميكانيكية للمخيلة إلى الوظيفة الابتكارية التي تشيد واقعاً جديداً هو الواقع الروائي لا الواقع المشاد عن طريق النقل الآلي أو الانعكاس. هذا كله جعل المبدعين يطمحون إلى تأسيس رؤية جديدة، وتقنيات جديدة، ولغة روائية جديدة تتجاوز المألوف والمعهود إنْ من حيث تركيبها الدرامي أو من حيث لغتها المتفجرة، وهذا سيعدّ نوعاً من المغامرة غير المضمونة النتائج»[٣].

«المغامرة غير المضمونة النتائج»، هذا ما يجب أن يؤكد عليه الناقد المعاصر لئلا يتفكك العمل الروائي ويفقد شخصانيته الفنية التي هي إرث القرون الطوال... إن هذا «التجريب المغامر» في (وعي العالم الروائي) «يتجاهل كل ما سبقه من إبداع، كما يتجاهل علاقة المبدع بالقارئ، وهذا بالطبع تجريب مجاني لا رصيد له ولا مستقبل، لأنه يعد الفن هذياناً أو هلوسة. وهناك التجريب المعتدل الذي يؤسس على إبداع سابق، ويحاول إيجاد صلة مع القارئ تعتمد على جماليات مشتركة بين المبدع والقارئ، وهو تجريب معقول ومسؤول»[٤].

(١) بول شاؤول: علامات من الثقافة المغربية الحديثة، ص ٨١.
(٢) الحداثة، ص ٢٤١.
(٣) محمد عزام، وعي العالم الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ١٩٩٠ م، ص ٢٤١.
(٤) المرجع والصفحة نفسها.

على من تقع مسؤولية الذهاب بالتجريب إلى حدوده القصوى التي تضيع معها مقومات هذا النوع الأدبي المتميز ذي الجماهير العريضة والتأثير البالغ في الفكر والثقافة؟: الرواية «التي ظلت تحمل هويتها حتى جاء جيمس جويس ومارسيل بروست فألغيا بعديْ الزمان والمكان، ودمّرا الحواجز بين الشعر والرواية، ونزعا صمّام الأمان عن اللاوعي فتدفق المنولوج. ثم استكمل فرسان الرواية الجديدة: الان روب غرييه وميشال بوتور وناتالي ساروت المغامرة الروائية فدقوا آخر مسمار في جثة الرواية التقليدية ورفعوا شعار (اللارواية) أو (الرواية الجديدة) من أجل فسح المجال للأشياء كي تسفر عن ذاتها بحرية ميلودرامية، وحياد بارد، و (موضوعية) تامة»[1].

إن إلغاء جميع العناصر الفنية قد أوقع الرواية التجريبية في مأزق اللاشكل، ففقدت الرواية هويتها، وضاعت بين الشعر والقصة والرواية[2].

والتجريب المطلوب هو «التجريب المنضبط الذي يحاول الاحتفاظ بقارئه وإن ظل يتقدمه عن بعد مناسب، ويرغمه على الانفتاح على عالم جديد ومثير، يعتمد التجريب والتجريد والترميز، وأحياناً الغموض، والشعرية في التقنية الروائية»[3].

وأخيراً، فإن ثمة سؤال ملحّ يفرض نفسه: هل لابدّ من التجريب؟ من تقديم إضافات ومتغيرات نوعية في البنية الفنية للعمل الروائي؟ والجواب يفرض نفسه هو الآخر وهو فيما إذا كان التجريب منضبطاً أم منفلتاً؟ فانه في الحالة الأولى يصبح ـ بحق ـ ضرورة ملزمة إذا أردنا للرواية أن تواصل صيرورتها الفنية نحو الأفضل، ولأن «البناء الفني للرواية التقليدية يقوم على

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٤٦-٢٤٥.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤٥.
(٣) المرجع نفسه، ص ٢٤٢.

الحكاية، والزمن الواحد المسلسل، والراوي التقليدي المطلع والعارف بكل شيء، والتعليمات المباشرة، والخطابية، وتدخل المؤلف بالتعليق على الأحداث، والشرح، والفصول الطويلة التي تشكل حشواً وأوراماً، وتعرقل السياق الروائي، وتصيب بناء الرواية بالترهل، وتضعف من تطور أحداثها... وتبدو مستقلة تماماً عن تصاعد الدراما في الرواية، كما أن الحوار طويل وغير درامي، ويكرر الكثير من الأفكار»[١].

٦. السيف والكلمة: تقنية الرواية

كانت (الإعصار والمئذنة) خطوة على الطريق، ومعظم الكتاب - كما يؤكد (كولن ولسون) ـ «يتعلمون من روايتهم الأولى أكثر مما يتعلمونه من أية رواية أخرى»[٢].

أما هذه فإنني حاولت فيها ـ ما وسعني الجهد ـ أن أنجز عملاً يضيف قيماً فنية جديدة، وأركز على العبارة الأخيرة، لأن الأدباء الإسلاميين بحاجة إلى هذه... إلى الإضافة الفنية التي لا يوليها الكثيرون منهم ـ للأسف ـ الاهتمام الكافي.

تحاول الرواية توظيف الغزو المغولي لبغداد من خلال تنامي الحدث عبر أربعة أصوات وبضمائر متغايرة يغيب فيها الراوي تماماً (والذي تختبئ خلفه في معظم الأحيان اقتحامات فجة للروائي نفسه كما فعلت في الإعصار والمئذنة) وذلك في محاولة لتنفيذ معمار أكثر حداثة في العمل الروائي الإسلامي.

لقد تم كسر حاجز الزمن وتسلسله الرتيب، ولكنه لم يغيّب، كما يحدث في بعض أعمال الحداثة الروائية في الغرب، إنه حاضر في نسيج السرد،

(١) المرجع نفسه، ص ٥٤.
(٢) فن الرواية، ص ٢٧٠.

وليس من الضروري أن يكون هذا الحضور كعقرب الساعة الذي يدور على نفسه ويظل يدور. إن الزمن الروائي في (السيف والكلمة) يماثل سيرورة الزمن الموضوعي في شكل تتابع أفقي «وهذا لم يمنع من رجوع السرد إلى الماضي، فهناك انقطاعات عديدة في سيرورة السرد المستقيم. والرجوع إلى الماضي جاء وفق نسق مزدوج، فهو إما في شكل ذكريات يستعرضها بعض الأبطال، أو يتولون استحضارها لتفسير سلوكهم»[١].

الرمز وظف هو الآخر في (السيف والكلمة)، ليس رمزاً تجريدياً على أية حال، ولكنه مكسوّ لحماً ودماً... إن الأبطال المحوريين الأربعة في الرواية هم في حقيقتهم رموز مجسدة لقوى الإنسان في مجابهة المصير... شخوص تعيش الحياة، وتنبض بالهم والوجع، وتأكل وتتنفس وتصارع وتحلم وتتعثر وتقوم: العقل والروح والوجدان، كلهم يؤول إلى الضياع في نهاية الأمر، لأن الموقف الأحادي قبالة المصير محكوم عليه بالهزيمة، ليس بصيغة مجابهة غير متكافئة على الإطلاق، يتحكم فيها القدر بخناق الإنسان، ويسحقه، كما هو الحال في التراجيديات اليونانية (الكلاسيكية)، ولكن بصيغة اختيار قد يكون خاطئاً وعلى صاحبه ـ من ثم ـ أن يتحمل نتائج عمله.

هذا المنظور الفني الصرف يعكس معادلاً موضوعياً إسلامياً: حرية الإنسان، والعدل الإلهي المطلق الذي يرتّب الأسباب على المسببات. إننا بأمسّ الحاجة إلى قيم فنية تعكس حالتنا الإسلامية بكل مفرداتها وحلقاتها... تعكسها جمالياً، وليس عبر مقولات العقل الخالص، وهذه هي مهمة الأدب، ومن هنا يمكن للمرء أن يدين العديد من الأدباء الإسلاميين الذين لا يولون اهتمامهم للجانب الفني ويرمون بثقلهم صوب المضمون. إنهم في هذه الحالة لا يكادون يفعلون شيئاً إذا أردنا أن نحاكمهم إلى مطالب النوع الأدبي وليس إلى الخطابة أو التاريخ أو الإعلام.

---

(١) محمد عزام، وعي العالم الروائي، ص ١٢٢.

مهما يكن من أمر؛ فإن الذي ينتصر في «السيف والكلمة» هو واحد فقط من بين أربعة شخوص طوتهم المجابهة الصعبة... لماذا؟ لأنه استطاع أن يتجاوز أسر الأحادية وأن يتحقق إنسانياً وفق مطالب الشخصانية الإسلامية التي نادى بها هذا الدين.

مرة أخرى يحدث هذا من خلال نبض البطل ومعاناته وتعامله مع الموجودات والخبرات والأشياء والمرئيات، وليس من خلال تجريد ذهني صرف.

حاولت أيضاً أن أوظف الجغرافيا والتاريخ قدر ما أطيق... لقد درست بإمعان جغرافية بغداد بأحيائها ودروبها وجسورها وأسواقها ومدارسها وملاعبها وحوانيتها... إلخ. درست أيضاً تاريخ بغداد لحظة الغزو المغولي... عادات الناس وتقاليدهم وطبائعهم وأزياءهم وطعامهم وشرابهم... جدّهم وهزلهم... خفقانهم الاجتماعي هنا وهناك... لم أرد - طبعاً - أن أكتب عن تاريخ بغداد وجغرافيتها... ولكن جعل الفضاء الروائي أكثر صدقاً فنياً... كان علي أن أعرف حتى مقالات المتصوّفة، يومها، وتقاليد العلماء والطلبة والدارسين.

استعرت من (الآخر) بعض الخبرات الفنية... ولم لا؟ ما دام الهدف هو توظيف التقنيات لانضاج عمل فني يطمح أن يكون إسلامياً؟ ويمكن أن أشير هنا إلى واحدة من تلك الخبرات: ضمير الشخص الثاني الذي اعتمده الأديب الفرنسي المعاصر (ميشيل بوتور) والذي يقول عنه أنه يؤدي دوراً سحرياً وأنه يدعو القارئ إلى المشاركة بنشاط في حركة القصّة...

الحق أنني وجدت في هذا الضمير ليس تنويعاً فحسب لضمائر الشخوص في (السيف والكلمة) ولكنه - فضلاً عن ذلك - فرصة مناسبة تماماً للمناخ الدرامي، والمتوتّر، والسريع الذي كانت الشخصيات الأساسية تعيشه.

سأضرب مثلاً واحداً فحسب. . . منولوج يديره الأب بصيغة الضمير المذكور:

«ذهبت إلى الكيلاني على استحياء والشوق يدفعك. . . أشياء كثيرة أردت أن تفضي بها إليه. . قلبك الذي وسع بغداد كلّها ينوء اليوم بهموم بغداد. . . ليس هيّناً أن ترى أصدقاءك وإخوانك يقتّلون أو يرحلون. . . ليس هيّناً أن تجتاز سوق الكتب فلا تجد فيه شيئاً. . . لا أحداً ولا حانوتاً مفتوحاً ولا كتاباً. . . ليس هيّناً أن ترى كل شيء جميل يحترق، وكل عزيز عليك يمضغ عذابه بصمت. . . لم يكن هيّناً - أيضاً - أن ترى ابنك يغيب في الدروب فلا تكاد تلتقيه أو تعثر عليه. . . ولا أن تعطي ابنتك السكين وتقول لها: اقطعي الحبل الذي يشدّك إلى المحبوب. . . الزمن المغولي يضرسك، وجناحك يهيض فيتطاير منه الريش. . . طال يوم الخلاص يا عبد القادر فكيف السبيل؟»

«ذهبت على عجل، مجتازاً أحياء البدرية والجعفرية الأقل زحمة فقالوا لك: خير لك أن ترجع. . . تساءلت ووجع القلب يشدّد عليك الخناق: لماذا؟ قالوا: انهم يسدّون اليه الطرق. . . صرخت: لماذا؟ قالوا: لن يسمحوا لأحد أن يزوره أو يلتقيه بعد اليوم. . . صرخت كرة أخرى: لماذا؟ لم يجبك أحد، وكان عليك أن تسترجع الصرخة المدوّمة في الفضاء الذي لا شيء فيه. . . أن تعتقلها في روحك الموجعة، فها هو ذا الفضاء الوحيد المتبقّي الذي لن يخترقه المغول».

لقد تعامل (المؤرخ) مع الغزو المغولي من الخارج، وهو لا يتابع الدقائق والتفاصيل، ولا يحاول النفاذ إلى العمق الإنساني للواقعة التاريخية، وانما يكتفي برسم الهياكل الخارجية لها في حين نحن بحاجة إلى رؤية الفنان لكي نسبر انعكاسات الحدث على النفس البشرية في أزقة بغداد

ودورها وأحيائها ومساجدها وأسواقها وملاعبها ومكتباتها... لقد حاولت الرواية أن تقدم انطباعاً مأساوياً للاجتياح المغولي لبغداد وأن تومض - من وراء الحزن والانكسار - بسبل النهوض والخلاص.

ولقد حاولتُ أن أقيم معمار الرواية وفق صيغة رباعية الأدوار والأصوات ينمو فيها الحدث عبر نقلات أربع لزاوية الرؤية ومن خلال فعل وتداعيات أبطال أربعة وهم يشاركون في صناعة الوقائع والأحداث، ويغرقون في تيارات وعيهم الباطن ويدخلون سيلاً من المنولوجات التي تعكس رؤيتهم الانطباعية لتلك الوقائع والأحداث... وهم ينطلقون منذ اللحظات الأولى كل من اختياره الحرّ لكي ما يلبث أن يجتاز شبكة من الدروب والصدمات والخبرات، يجاهد كي يجعل خياره قديراً على تجاوزها بنجاح... ولكنه ينهزم في نهاية الأمر، لأنه رمى بثقله صوب نقطة ارتكاز واحدة في الكينونة البشرية...

انها دراما الصراع بين العقل والروح والوجدان والجسد... ولن يقدّر لأحد فيها الخلاص الّا من خلال بذل جهد استثنائي للتحقّق بالوفاق، وذلك ما تومئ به شخصية البطل الرئيسي...

والرواية، بتداخل أصواتها قابلة للتفكيك... وسماع كل صوت منفرداً.. وهي في هذه الحالة ـ كذلك ـ تتابع تنامي الحدث ولكن بصيغة ميلوديّة مسطحة... والمطلوب تعامل هارموني ينصت للأصوات جميعاً لكي يكتشف من وراء التغاير ـ وربما التنافر ـ توافقاً لا نشاز فيه، يقود الأشخاص والوقائع والأشياء إلى مصائرها.

إن بناء الرواية «وفق الرؤية النسبية ليس جديداً في الأدب الروائي الغربي وحتى العربي، فمن المعلوم أن لورنس داريل بنى رباعيته (الإسكندرية) وفق هذا المنظور، وكذلك فعل وليم فوكنر في (الصخب والعنف)، ثم جاء

الروائيون العرب فاستخدموا هذه التقنية المستحدثة: نجيب محفوظ مثلاً في روايته (ميرامار)؛ حيث جعل لكل شخصية من شخصياتها وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر الشخصيات الأخرى تجاه الحادثة الواحدة، ومثله فعل فتحي غانم في روايته (الرجل الذي فقد ظلّه)[١]. . . ».

(كلود سيمون) تحكي عن تجربتها هي الأخرى في هذا الاتجاه: «المشكلة التي واجهتني في (حامل لوحة) تتلخص كالآتي: كان عندي ثلاثة مجاميع مختلفة أ، ب، جـ أو بالأحرى مجموعة الريف، ومجموعة المدينة، ومجموعة حافة البحر؛ التي لا تمتلك ظاهرياً أية علاقة فيما بينها، وحاولت أن أجد بعض العلائق الصرفة التي يمكنها أن توحد هذه المجموعات وكيف تتراكب تراكمياً، كما هو الحال في الرياضيات، ولا ننسى أن لغة الرياضيات تمتلك بالتأكيد ـ مثل لغة الأدب ـ خصوصيتها»[٢].

لقد كان الغزو المغولي لبغداد مجزرة حقيقية على كل المستويات.. كان مذبحة إنسانية قبل أن يكون تصفية جسدية... وكانت المذبحة تنطوي بالتأكيد على بعدها العقدي والحضاري معاً... وليس بمقدور الصيغ التقليدية في بناء الرواية أن تتحمل هذا كلّه دون أن تثقلها الوقائع وتجنح بها صوب نوع من التقريرية، أو تحوّلها ـ في أحسن الأحوال ـ إلى ريبورتاج تاريخي، يمارس فيه الراوي دور السائل أو الصحفي... وكان عليّ من أجل الانزياح بالتاريخ صوب المطالب الفنيّة أن أبحث عن صيغ جديدة في الأداء.

مرة أخرى... رفضتُ ـ منذ البدء ـ اعتماد ضمير المتحدث الغائب العالم بكل شيء لأنه سيفقد الرواية تركيزها وسيقودها إلى نوع من

(١) المرجع نفسه، ص ٢٣٥-٢٣٤.
(٢) ريمون الاهو: حوار في الرواية الجديدة، ص ٦٥.

الفضفاضية التي تضعفها إلى حد كبير... ليس هذا فحسب بل إن الرواية سعت إلى توظيف ثلاثة أنماط من الضمائر لتحقيق التغاير والتوتّر في الوقت نفسه... وكان على كل بطل من الأبطال الأربعة أن يتنقل وفق ثلاثة مستويات للخطاب تبعاً للحظة الزمنية التي يتحرك فيها.

إنهم جميعاً يتحدثون من الداخل، ولم يحاول الروائي أن يقتحم عليهم ضمائرهم ويتحدث نيابة عنهم، وذلك من أجل أن يمنح حوارهم وجدلهم مع المرئيات والأشياء صدقاً فنياً...

وكان هذا ـ ربما ـ ردّ فعل لتجربتي في (الإعصار والمئذنة)... كنت أقتحم على الشخوص خبراتهم ورؤيتهم الذاتية بين الحين والحين، بما قد يجعل القارئ أو الناقد ينزعج لمداخلات كهذه، قد يتقبّلها المسرح الملحمي ـ مثلاً ـ لهذا السبب أو ذاك، ولكنها تسيء إلى العمل الروائي... ولهذا تحاول تيارات الحداثة أن تتجاوزها فيما نلحظه لدى ساروت وبوتور وسيمون وجنتر جراس وماركيز... وغيرهم كثيرون... إنهم يشكلون الفضاء المعرفي لشخوصهم من خلال خبراتهم وقدراتهم ومرئياتهم وانطباعاتهم الخاصة التي تحدّد مساحات الفضاء وليس من خبرات الروائي ومرئياته بطبيعة الحال...

تعكس الرواية ـ بشكل من الأشكال ـ أزمة الإنسان إزاء ثلاثية العقل والروح والوجدان، وتشكل المعادلات الفنية التشخيصية لهذه القوى الثلاث، وتمنح القناعة في نهاية المطاف بأن التشبث بأحد أطراف هذه الثلاثية منفرداً، أو بعبارة أدق، منفصلاً عن القطبين الآخرين قد لا يأتي بطائل أو يقود صاحبه إلى الخلاص. **فعبد العزيز الذي يعكس توق العقل لامتلاك الدنيا والكشف عن أسرار الكون والبحث عن سبل التفوق والخلاص، يسقط في الشرك، ويضيع حيث تغيب بوصلتا الروح والوجدان، وحيث تسيطر عليه حالة من العجلة والانتهازية واللامبالاة بالهمّ العام،**

وركوب أقصر الطرق وأسهلها للحصول على كل شيء بأسرع وقت ممكن؛ حتى لو كان ذلك على حساب منظومة القيم وحساسية الروح ونداء الضمير.

وكان عليّ، بعد أن بلغ به الأمر إلى أن يدلّ على قتل عمه (سليمان) بسيوف المغول؛ أن أعتمد تقنية الحلم في المقطع الأخير لكي أزيح الستار عن منطقة اللاشعور في شخصية البطل، ثم مضيت أبعد من ذلك باتجاه (الكابوس) الذي يعكس ورطته وتوقه العنيف - في الوقت نفسه - لربط مصيره بالمغول وبسيدهم (هولاكو) فيلتحم بغبار الكتل المغولية التي كانت ترقص بوحشية عند حافات بغداد.

وفي اعتقادي أن ذروة العمل الروائي قد تكون ها هنا: التداخل الرؤيوي بين الواقع واللاواقع، وبين المعقول واللامعقول، وبين الرؤية والحلم الذي يزداد غرابة وتوتراً فيصير كابوساً ثقيلاً. (ماركيز) نفذ هذا أكثر من مرة وبشكل مدهش في (مائة عام من العزلة)... وسبقه إليه (جويس) في (يوليسيس) ولا يزال القراء يتذكرون الفصل الخامس من الرواية والذي يمثل «كابوساً من الأوهام المتعاقبة في الذهن كتبت على شكل مسرحية. ويساعد هذا جويس على توظيف تأثير الواقع - اللاواقع بكل درجات البراعة الفنية، مما يوصله إلى الذروة عندما تقوم العاهرات المخمورات بالغناء والرقص على أنغام البيانولا، ويظهر شبح أم ستيفن من خلال الأرض أشيب أصيب بالجذام وعليها إكليل من زهر البرتقال الذاوي، وتضع خمار الزفاف الممزق، أما وجهها فكان متعباً بلا أنف وغدا لونه أخضر معبقاً بعفونة القبر»[(١)].

بزاوية مغايرة، يعكس (سليمان) أشواق الروح وتجلياتها في مجابهة الفتن والظلمات... هو الآخر يضيع، ومعهما تضيع (حنان) التي تعكس حالة الوجدان البشري المتلهف على التحقق بالتوحد والسعادة.

(١) كولن ولسون: فن الرواية، ص ٢٠٠.

الشخصية الوحيدة التي تضع خطواتها الأولى على طريق الخلاص هو (الوليد) المتوحد عقلاً وروحاً ووجداناً، والذي يفيض حيوية وواقعية والتحاماً بالحياة، والذي يذكرنا بالشاعر (جون بيرس) الذي يرى (روجيه غارودي) في شعره «صيحة الفرح وحب الحياة، ولو أنه كان مؤمناً لكانت قصائده صلوات شكر... إن الوقوف بكل حماس إلى جانب قوى الحياة هو الفضيلة الكبرى، ونقصد الحياة هنا بجميع أبعادها، ابتداء من سريان كل عصارات الطبيعة في عروقنا حتى الإحساس بالطاقة البشرية العظمى المنتشرة عبر تاريخ الإنسان والتي تمنحه الثقة في مستقبل أسمى. إن شعر بيرس يجعلنا نحس ونعيش تلاطم أمواج التاريخ، ويدفع انطلاقتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة»[١].

وتنتهي الرواية بوصول (الوليد) إلى حافات فلسطين التي تمنح الوعد بالتصدي للعنفوان المغولي ووقفه عن الاندفاع لافتراس عالم الإسلام. ونجد (عبد العزيز) في اللحظة نفسها يتخبط في شرك كابوس لا يرحم ولا يعد بشيء وهو ييمّم شرقاً بحثا عن هدفه لدى المغول أنفسهم، أما (سليمان) فإنه يذبح، ورغم أن تجربته الروحية المدهشة وضعت بينه وبين الحزن والألم سداً إلّا أنها لم تعطه السلاح الذي يدفع به عن نفسه واقعة القتل الوحشي تلك...

ما الذي تريد الرواية أن تقوله ها هنا بالذات، بعيدا عن التجريد الفكري الذي يطمس على ألق الفن، ومن خلال الشخوص التي تحيا وتتألم وتنبض في عروقها الحياة؟

إنها الرؤية الإسلامية التي ترفض تجزئة الإنسان والخبرة البشرية وتدعو إلى استجاشة الطاقات كافة، في لحظات العتمة، بحثاً عن الاضاءات الكاشفة في نهاية النفق المظلم...

---

(١) روجيه غارودي: واقعية بلا ضفاف، ص ١١٧.

إننا هنا بخصوص توظيف مفردة فحسب من نسيج الخبرة الإسلامية، فماذا لو وسّعنا مدى التعامل الفني مع سائر المفردات؟ ألا ينفتح الطريق أمامنا لنسج شبكة من الروايات التي تحمل الهمّ الإنساني في كل زمن ومكان؟! حيث يغيب الفاصل تماما بين التاريخ والواقع. . . بل بين البيئات ذات الخصوصية وبين العالم، وحيث يستطيع الروائي المسلم أن يقدم أعمالاً ذات بعد إنساني مفتوح، يتجاوز الحدود والبقع الضيّقة باتجاه العالم الواسع، كالذي فعلته روايات كبيرة أدهشتنا جميعاً ووضعتنا في نقطة التوتر القصوى مثل (الحرب والسلام) و (الأخوة كارامازوف) و (الشيخ والبحر) و (قصة مدينتين) و (مائة عام من العزلة) و (خريف البطريق) و (ذهب مع الريح) و (الحقيقة ولدت في المنفى) و (الدون الهادئ) و (دكتور زيفاغو) وغيرها عشرات بل مئات من الأعمال الروائية التي فرضت نفسها على القراء في مشارق الأرض ومغاربها؟

حول (مذهبية) الأدب الإسلامي المعاصر
(الحلقة الأولى)

١

ما من شك في أن الأدب الإسلامي بمفهومه الرؤيوي الذي اعتمدته (رابطة الأدب الإسلامي العالمية)، وكل الأدباء الإسلاميين المعنيين بالهم الأدبي تنظيراً ونقداً وإبداعاً؛ قد قطع عبر عقوده الأخيرة في رحلته الصعبة شوطاً طويلاً.

إلا أن هذه المسافات الطوال التي قطعها هذا الأدب تتطلب بين الحين والحين وقفة فاحصة متأنية لمراجعة الحساب، وملء الثغرات التي تركت أو أهملت عبر الطريق، وتقديم الإجابة المقنعة المدعمة بالشواهد والأدلة على الأسئلة، وربما التحديات، التي يثيرها خصوم هذا الأدب حيناً، وأنصاره أحياناً.

ولمعالجة هذه الإشكالية علينا - ابتداء - أن نضع تحت الأنظار خارطة الجهد الأدبي، بطبقاته أو أدواره كافة، لمعرفة ما الذي قدمناه وما الذي لم نقدمه، أو - في أفضل الأحوال - قدمنا فيه القليل الذي لا يعين على التحقق بالتوازن المطلوب والضروري للمعادلة الأدبية.

وحينذاك قد نعيد النظر في استراتيجية الجهد الأدبي الإسلامي بالتريّث - مثلاً - ازاء هذه الحلقة أو تلك من التي أخذت تعاني من التضخّم، والاندفاع - بالمقابل - لحشد القدرات الأدبية الإسلامية باتجاه الحلقات التي لم تعط الاهتمام الكافي، أو التي أهملت بالكلية.

والحق أن وقفة كهذه لمراجعة الحساب ستقودنا إلى وضع اليد على نمطين من الخلل في مسيرة الأدب الإسلامي، يتمثل أولهما في غياب التوازن في المعطى الأدبي تنظيراً ونقداً وإبداعاً، وغيابه - كذلك - داخل الأجناس الأدبية من شعر ومسرح ورواية وقصة وسيرة ذاتية. . . إلى آخره. . . ويتمثل ثانيهما في غياب أو فقر المعطى الأدبي وتضحّله في هذه الطبقة أو تلك من طبقات المعمار الأدبي.

فبعد رحلة قرون متطاولة من الجهد والعطاء، والمحاولة والتجريب، أخذت معطيات الأدب تتشكل عبر المساحات أو الطبقات التالية:

١ـ النتاج الإبداعي وفق أنواعه أو أجناسه المعروفة، والذي يشكل قاعدة البناء كلّه.

٢ـ المنظور أو الرؤية الذي يتشكل في ضوئها هذا النتاج، فتتكون بموجبها مدرسة أو مذهب أدبي، كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والوجودية والعبثية. . . إلخ.

٣ـ الجهد أو المنهج النقدي الذي يسعى لإضاءة الأسس الجمالية للنص الإبداعي، وتحليل مضامينه، فيضع له المبادئ والقواعد والأصول ثم يبدأ في تنفيذها، وصولاً إلى قيمه الفنية ودلالاته المضمونية، وطبيعة ارتباطه بالمنظور وبالمذهب الذي يندرج تحته.

٤ـ الطريقة أو المنهج الذي يدرس الحركة أو الظاهرة الأدبية عبر مساراتها الشاملة في الزمن والمكان، وفي ضوء قوانينها وارتباطاتها الداخلية الصميمية، و(ويجيء تاريخ الأدب والأدب المقارن لكي يندرجا تحت هذا السياق).

٥ـ النظرية التي تلمّ هذه الطبقات وتنطوي عليها جميعاً.

فالنشاط الأدبي ليس إبداعاً فحسب، كما أنه ليس قراءة نقدية للنص الإبداعي فحسب، وانما هو فضلاً عن هذا وذاك؛ مذاهب ومدارس في الإبداع تتشكل وفق المنظور أو الإطار الشامل الذي يتخلق الجهد الإبداعي في رحمه، كما أنه (مناهج) و (طرائق) لدراسة الأدب وتصنيفه وفق سياقاته في الزمن والمكان، وفي ضوء قوانينه وارتباطاته الداخلية. ثم هو في نهاية الأمر نظرية شاملة تلمّ هذا كله، وتبحث في عناصر الارتباط والتأثر والتأثير بين طبقاته، وتؤشّر على النسب والأبعاد بين معطياته، ثم تسعى لاستخلاص التوجهات الشمولية التي تندرج تحتها وتصبّ فيها مفردات النشاط الأدبي كافة، لكي تصنع أو تصوغ توجّهاً ذا شخصية محددة وملامح متميزة.

٢

إذن فإننا ـ وفي ضوء ما سلف ـ بحاجة إلى اثنتين أولاهما التأسيس لمنهج متميز في النقد والدراسة الأدبية، وثانيتهما تعميق ملامح المذهبية الإسلامية التي تميز أدبنا عن سائر المذهبيات الأخرى: الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والوجودية والواقعية الاشتراكية والطبيعية والرمزية والسريالية والطليعية (العبثية)... إلى آخره... ليس فقط على مستوى المضمون، وانما على مستوى الشكل والتقنيات الأسلوبية والجمالية.

أما التأسيس لمنهج إسلامي في النقد والدراسة الأدبية فقد قدم عدد من الأدباء الإسلاميين بعض اللمسات بخصوصه، كما أنني تناولته بقدر من التوسع في الفصل الرابع من كتابي (مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي). لكن هذا كله لا يكفي عندما يتلقى الأديب والناقد المسلم صدمة السؤال التالي من خصوم هذا الأدب، أو حتى من أنصاره: ما هو منهجكم في النقد والدراسة الأدبية؟

سأترك هذه الإشكالية الآن ربما لفرصة أخرى، لكي أقف قليلاً عند الإشكالية الثانية: «المذهبية الأدبية».. وبعبارة أخرى: ماهية الخصائص

الفنية، على وجه التحديد، والتي تميز «الإسلامية» عن المذاهب الأدبية الأخرى.

فأما على مستوى المضمون، فإن المسألة لا تحتاج إلى كبير عناء لتبيّن الخندق العميق الذي يفصل بين «التصوّر» أو «الرؤية الإسلامية» المنسربة في عروق الأعمال الأدبية وبينها في المذاهب الأخرى. لكن هذا وحده لا يكفي، إذ طالما أداننا خصوم هذا الأدب، أو وضعونا بعبارة أدق أمام تحدٍّ يتطلب جواباً، ويأخذ صيغة التساؤل التالي: قولوا لنا أيها الأدباء الإسلاميون، ما هي تحديداً الخصائص الفنية أو الأسلوبية التي تميّز المذهبية الأدبية الإسلامية عن سائر المذاهب الأخرى؟

ما من شك أننا لا زلنا في مرحلة التكوين الذي ينطوي بالضرورة على الاختبار والتجريب، والبحث الجاد عن الإضافات النوعية التي تزيد أدبنا أصالة وتميّزاً، وان النقاط لم توضع بعد على الكثير من الحروف... وهذا ليس عيباً على الإطلاق انما هو من طبيعة الحركات الجديدة، أو المستحدثة، في كل زمن ومكان... أن يبذل المنتمون إليها جهداً مضاعفاً لملء الفجوات والبحث عن السبل التي تقود الحركة إلى التكامل الضروري في صيرورتها المبدعة.

وبالتالي، وبقدر تعلق الأمر بالخصائص المذهبية، فإن على أدبائنا الإسلاميين أن يجرّبوا ويكتشفوا، ويبذلوا قصارى جهدهم في العثور على هذه الخصائص، وحقن أعمالهم بمفرداتها، حتى لو تطلب الأمر التوقف - مؤقتاً - عن صرف الجهد في سياقات الأدب الأخرى، والانصراف كلية إلى هذه المسألة على وجه التحديد.

ويقيناً فإنهم ـ إذا خلصت النية واستكملت مطالب الخبرة وشُمّر عن ساعد الجد ـ واجدون في شبكة التصوّر أو الرؤية الإسلامية ومرتكزاتهما

الأساسية؛ ما سينعكس بالضرورة على أسلوبية العمل، ويشكّل نسقه المتميز الذي يلتحم في نسيجه الشكل بالمضمون.

وبمرور الوقت ستنتشر هذه البقع التي تعكس فنياً أو أسلوبياً مفردة أو ركيزة ما من مفردات وركائز التصوّر الإسلامي، في شرايين العمل الإبداعي، وستقوده - بالضرورة - إلى أن يعكس بوضوح لا غبش فيه، مذهبية إسلامية تطوي جناحيها، ليس على التميّز الفكري أو الرؤيوي وحسب، وإنما على الخصائص الأسلوبية للمعطى الإبداعي.

٣

في منتصف ستّينيات القرن الماضي أنجزت مسرحيتي الأولى: (المأسورون)، ووجدتني مندفعاً بقوة المضمون الفكري لمفهوم القدر في الإسلام، إلى بناء المسرحية «فنياً» باتجاه مغاير تماماً، وبزاوية ١٨٠ درجة، لما أرادت التراجيديات اليونانية لاسخيلوس وسوفوكل أن تقوله... أيضاً على المستويين الفكري والفني.

هناك البطل يجابه قوة تفوقه بكثير... يقاومها ببطولة نادرة فتسحقه في نهاية الأمر... فيخرج من المعركة مهزوماً... ولكن دون أن يتخلى عن شرفه كإنسان... كبطل... بذل ما في وسعه لمجابهة قدره الذي تآمر عليه، والذي هو في بدء التحليل ونهايته عدوّه اللدود الذي يسعى للإيقاع به، والاحتيال عليه، وتدميره في نهاية الأمر.

كل التراجيديات اليونانية التي امتدت رؤيتها، بجانبيها الفكري والفني، إلى مسرحيات العصر الحديث: صموئيل بيكت وجان آنوي وسالاكرووتنيسي وليامز، بل حتى سارتر وكامي... وعشرات غيرهم... لكي تطبع المسرح بطابع هذه الثنائية القاسية التي لا ترحم: ثنائية الإنسان في محاولته اليائسة

لمجابهة قدره والفكاك من شباكه المحكمة. . . سواء جاءت هذه الملاحقة القدرية من خارج الإنسان أو داخله.

إزاء قدر الإنسان وحريته انقسم كتّاب المسرح في الغرب طوائف ثلاثاً: طائفة رأت أن الإنسان لا حرية له، وأن مصيره مصنوع سلفاً، وأن صراعه مع القوى التي لا يراها من أجل أن يحصل على الحرية، يبوء دائماً بالفشل المرير. . . وهذه القوى التي لا ترى تتمركز عند هؤلاء الكتاب (سالاكرو وكوكتو ومترلنك وكامي وآداموف) بتلك التي تنسج مصائر الناس من وراء ستار الطبيعة الذي لن يتاح للإنسان معرفة ما وراءه. . . قوى غامضة مجهولة بعيدة نائية، يرون فيها الله تارة، وعالم الأرواح والخفاء تارة أخرى، والصدفة العمياء تارة ثالثة. وربما رأوا فيها ـ كما كان الحال لدى أجدادهم اليونان ـ مجموعة آلهة يحلو لها العبث بمقدّرات الناس ومصائرهم.

أما الطائفة الثانية: يونيل، أنوي، دي مونترلان، ميللر. . . فترى أن القدر ليس أبداً تلك القوة الفوقية التي تنصّب على الإنسان من خارج ذاته. . . ولكنه قدر ينبع من داخل ذواتنا، ومن أعماق نفوسنا. . . من عاداتنا وتقاليدنا ونسيج حياتنا اليومي وماضينا. . . إن أبطال هذه المجموعة من الكتاب أشبه بالمأسورين. . . يأسرهم ماضيهم وتأسرهم تجاربهم، وبيئاتهم، ونقولهم الوراثية. . . ولا خلاص للبطل ولا جدوى وراء سعيه من أجل الحرية.

وأما الطائفة الثالثة، وعلى رأسها سارتر، فتقف موقف الرفض التام من القدر، أياً كان هذا القدر فوقياً أم باطنياً، غيبياً أم واقعياً، ينزل من السماء أم ينبثق من الأرض. . . وتؤكد على حرية الإنسان في تشكيل مصيره وصنع قدره الذاتي. . . وكلنا نلمح، من وراء هذا الإصرار على الحرية، وهذا التشبث برفض القدر، مواقف شعورية مترعة بالحنق والتمرد ضد قوى غير مرئية تسعى إلى أن تكبّل الإنسان، ويسعى هذا إلى أن يتخلص من

إسارها... إن الإنسان لا يثور ضد لا شيء، وإن غضبه هذا ينصبّ ولا ريب على تلك القوى... وهو غضب ينبثق من ذات الشعور الذي يطبع نفسية الإنسان الغربي في موقفه من القوى التي لا تراها العيون... ذلك الشعور الحانق الذي مارسه أجداده اليونان.

إن هذه النظرة العدائية وهذا الموقف الذي يقوم على الصراع والتقاتل بين الطرفين هي، كما قلنا قبل قليل، نتاج تصوّر منقوش في ذهن الأوربي، وحسّ مطبوع في أعصابه ودمه ووجدانه، منذ عصور أجداده اليونان الذين أرسوا الدعائم الأولى لهذا الموقف المحزن بين الإنسان وقدره. ومن ثم فليس لنا إلّا أن نعتقد بأن الفوضى القديمة في تصور الإنسان الغربي للقدر، عادت من جديد في المسرح المعاصر أشد وأنكى... مواقف عديدة، ورؤى شتى تحمل جميعاً طابع الانغلاق على العالم والكون، والكراهية العميقة للقوى التي لا تراها العيون... وتسعى جميعاً إلى تعميق الأوهام التي علقت في ذهن الغربي ووجدانه، وصورت له الكون مسرحاً لآلهة تحرقها شهوة الانتقام وتدفعها الأنانية إلى أن ترفع سلاحها القاهر في وجه الإنسان المنكود.

٤

أما مسرحية (المأسورون) ـ فأبحرت بقوة التصوّر الإسلامي للقدر ـ باتجاه معاكس على المستوى الفني. ففي نسيجها ـ عبر الحوار ورسم الشخصيات وتدفّق الفعل الدرامي ـ يصبح القدر صديقاً حميماً للإنسان، يأخذ بيده في لحظات التخبط والحيرة والضلال وغياب الرؤية، إلى برّ التوحّد والائتمان الذاتي والسكينة، ويمنحه الخلاص...

ويصرخ البطل في نهاية المسرحية، قبل لحظات من إسدال الستار على الفصل الأخير: **«... من الحضيض إلى القمة؟ هكذا في لحظة؟ أية سعادة هذه وأي مصير عظيم؟ (يصرخ) أيها القدر... إني أحبّك... إني أحبّك»!!**

وأذكر أنني في مقدمة المسرحية وقفت لحظات عند هذه المسألة، التي تمثل الجملة العصبية لـ (المأسورون) على المستويين الفكري والفني (إذ لا انفصال على الإطلاق، وبأي درجة كانت، بين القطبين).

«تنفجر المأساة منذ البدء في عرض الهوة الواسعة بين الأبعاد النفسية للبطل وبين الحلول المادية التي لجأ إليها كاستجابة لأزمته. تتسع الهوة بالتقدم في الحوار، وتتكشف عن خيبة كاملة تجابه البطل كالجدار... وعندما يبدأ التمزق على مستوى الكينونة، يكون الصراع بين الخير والشر قد اجتاز مرحلته الكلاسيكية إلى أشكال أخرى أكثر عمقاً وأبعد حدوداً ومساحات... فهو صراع بين القدر والحرية، لا بمفهومه التراجيدي الذي بلغ قمته في أسطورتي (أوديب) و (سيزيف)، وانما بمفهومه الإيماني الذي يوضحّ الطاقة الهائلة التي أعطيت للإنسان كي يختار، وأنه باختياره سيصل أو يحطم نفسه، وأنه باختياره - كذلك - سيعود في نهاية المطاف...

الطريق المفتوح حتى النهاية... هذه هي إحدى ركائز المسرحية... فـ «كل بني آدم خطاء، وخير الخطائين التوابون». والإيماءات تتوالى واحداً إثر واحد... ومن وراء الصراع والتمزق والبأس... تتوالى بأن البطل سيعود... وكلما اقترب من أعماق الهاوية تكشفت أمام وعيه العبثية التي تنبثق عن الموقف الإلحادي بالضرورة... وبدأ الشك بكل القيم التي يبعثها هذا الموقف... شك ساخر ومنطقي في آن واحد... يشير إلى أن ما وراء الإلحاد إيمان عميق الجذور، وأن كل المعاول التي يضربها الكفر في الأعماق، لتمزيق تلك الجذور لا تعدو السطح... وتبقى بعد ذلك كله، البذرة التي ركزت في فطرة الإنسان... البذرة التي تنتفض وتربو فجأة على أثر حادثة مأساوية، أو قدر عنيف مفاجئ يهز الإنسان من الأعماق، ويحرك مجراه العميق البعيد باتجاه الله... ومن هنا وجب على الإنسان أن يعانق القدر لا أن يعاديه، وأن يستسلم ويفرح، لا أن يتمرد ويحزن... وأن يضع نصب عينيه دائماً، أن وراء الأحداث والضربات القاصمة، حكمة عليا تصنع

وجود الإنسان (وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم)... وهكذا يعانق البطل مصيره الحقيقي... ويلتقي بسعادته وحريته العميقة، بعد ليل طويل من التمزق واليأس والعذاب، وبعد أن فتحت المأساة بصيرته - كما يقول - على الملكوت... عبر نافذة بلا إطار».

فما الذي تعنيه تجربتي المتواضعة مع (المأسورون) سوى أن بمقدور الأديب المسلم أن يجعل من خصائص التصوّر الإسلامي ومقوماته ومرتكزاته الأساسية؛ فرصاً للتوظيف الفني... لتحويل «الفكرة» أو «الرؤية» إلى تشخيص منظور... إلى نبض ذي إيقاع متوحّد ينطوي على خصائصه الفنية المتميزة، بحيث أن القارئ أو الناقد يجد نفسه بالضرورة إزاء «عمل إسلامي» ليس بمضمونه الفكري فحسب، وانما بمواصفاته الفنية أيضاً.

فإذا كان بالإمكان تحويل قضية الإنسان والقدر من شكلها (وأؤكد على كلمة الشكل) التراجيدي اليوناني المتأثر بميثولوجية القوم هناك، إلى حالة معاكسة تماماً، تعرف كيف توظف البناء الفني لنقلها إلى الجمهور... فإن ذلك سيعني أن الباب سينفتح على مصراعيه لعملية تحويل أو توظيف واسعة النطاق تسعى إلى جعل كل أسس وثوابت ومرتكزات الخبرة الإسلامية تأخذ شكلاً فنياً متميزاً، تلتحم فيه القيم الجمالية بالمضمون، ويصير الأخير معادلاً موضوعياً لتلك القيم، بحيث أن بمقدورنا أن نقول في نهاية الأمر: ها هي ذي المذهبية الأدبية الإسلامية، أو المذهب الإسلامي في الأدب... تماماً كما كان من حق الآخرين أن يقولوا: ها هي ذي الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية أو الرمزية أو السريالية أو العبثية... إلخ.

وفي الحلقات الأخرى لهذا البحث سيتم الحديث - بعون من الله سبحانه - عن مفاهيم إسلامية أخرى تنتظر من الأدباء الإسلاميين المبدعين، ومن خلال الأجناس الأدبية كافة؛ تحويلها إلى أداء فنّي متميز يعين على تأكيد مصطلح «المذهب الإسلامي» ويقنع الآخرين بمفرداته وخصوصياته.

حول مذهبية الأدب الإسلامي
(الحلقة الثانية)

١

الواقعية الإسلامية لا تعكس فقط المضامين الفكرية لمفهوم «الواقعية»، وإنما تمضي لكي «تعبّر» عن هذه المضامين بشبكة من القيم الفنّية التي تنسرب في شرايين النصّ الإبداعي، وتمنحه مذهبيته المتميزة عن سائر الواقعيات الأخرى.

ابتداءً، ما دمنا بصدد العملية الإبداعية، فإن المسألة لا تقف عند حدود المضمون الفكري، وإنما تعكس حيثياتها بالضرورة على فنِّيَّة الأداء أو أسلوبيته، لأننا ها هنا لا ننجز عملاً فكرياً أو بحثاً في التاريخ، أو أي من المعارف الإنسانية، وإنما ننتج أدباً، وهذا بالضرورة ينطوي على الاثنتين معاً، المعنى والمبنى، أو التصوّر والأسلوب. ولذا فمن المستحيل أن تكون الواقعية الإسلامية منزوعة الجلد أو الملامح، أو بعبارة أخرى، لا تملك قيمها الفنية المتميزة التي تعكس أبعادها ومغزاها، كما يتوهم البعض ممن لم يقتنعوا بعد بمذهبية الأدب الإسلامي.

٢

لنقف لحظات عند واحدة من ملامح الواقعية الغربية (بأنماطها كافة)، والتي يقف وراءها صفّ طويل من الأدباء العرب... تلك هي قضية (العري) التي تلح عليها واقعيات الغربيين، وتصل بها أحياناً حدّ التكشف الكامل الذي يعرض الجسد البشري، وأحياناً العملية الجنسية أو جوانب

منها على أقل تقدير. إن هذا يعكس رؤية للحياة قادمة من العمق اليوناني الذي تشهد منحوتاته بهذه الرغبة المتأصلة لنزع الغطاء، وتعرية الإنسان على مستوى الجسد، أو الغريزة، أو اللا واعية التي تتهتك فيها الأستار... هذه الرؤية التي غذتها - فيما بعد - جملة من المعطيات الفلسفية، وما يسمى بالكشوف العلمية، وبخاصة في مجال علم النفس. ثم جاءت المذهبيات الفنية الأكثر حداثة لتزيد من توقها للعري، ولتقودها إلى دهاليز الكبت والشبق وتضعها، كما فعلت السريالية، وكما يقول (فاولي) في (عصر السريالية): على حافة الجنون والدجنّة.

ولقد تشكلت قبالة هذه الرؤية، أو في نسيجها بعبارة أدق، وبحكم قوانين الإبداع الأدبي، منظومة من المعادلات الفنية التي عمقت الملامح المذهبية للواقعية ومنحتها شخصانيتها المتميزة بين المذاهب.

القانون نفسه يعمل عمله في الدائرة الإسلامية التي تملك رؤيتها الخاصة لظاهرة التكشّف أو التعري، وترى - على العكس من الموقف الغربي - أن زينة الإنسان وجماليته لا تتحققان إلّا بالتغطية، وترى في التكشّف، «عورة» أو «سوءة» يجب حجبها عن الأنظار إذا أريد التحقق باحترام إنسانية الإنسان.

إذا وسعنا المنظور؛ فإننا سنجد الحجاب - إسلامياً - يتجاوز بعده الاجتماعي - الأخلاقي صوب دائرة أشمل وأبعد، إنه يحمل بعداً حضارياً، ليس فقط لكونه يحمي الطاقة البشرية من الهدر والتضييع، ويعين القدرة على الإنجاز ويرفع وتائرها، وإنما لكونه يتجذر في البدايات الأولى... في لحظات الخلق الإلهي للإنسان الذي حمل في البر والبحر، وكرّم على المخلوقات، وأريد له أن يكون سيداً على العالمين... أن يتعفف ويتطهر ويتغطى.

إن آدم (عليه السلام) وزوجه، لحظة تناولهما ثمر الشجرة المحرمة، عوقبا للحظات بالعري، ولكنهما ما لبثا أن طفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة. ويكفي أن نقرأ معاً هذا المقطع من سورة الأعراف (الآيات ٩٨ - ٢٨) بحثاً عن الجذور الموغلة للظاهرة وعن البعد الحضاري للحجاب الذي أريد للإنسان أن يوظفه في اثنين الستر والتزيّن: ﴿وَيَٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٩﴾ فَوَسْوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُۥرِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَٰتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَىٰكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةِ إِلَّآ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ ٱلْخَٰلِدِينَ ﴿٢٠﴾ وَقَاسَمَهُمَآ إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ ٱلنَّٰصِحِينَ ﴿٢١﴾ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ ٱلْجَنَّةِ وَنَادَىٰهُمَا رَبُّهُمَآ أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا ٱلشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَآ إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴿٢٢﴾ قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَآ أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴿٢٣﴾ قَالَ ٱهْبِطُوا۟ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي ٱلْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٍ ﴿٢٤﴾ قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ ﴿٢٥﴾ يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ قَدْ أَنزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَٰرِي سَوْءَٰتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ ٱلتَّقْوَىٰ ذَٰلِكَ خَيْرٌ ذَٰلِكَ مِنْ ءَايَٰتِ ٱللَّهِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ ﴿٢٦﴾ يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ لَا يَفْتِنَنَّكُمُ ٱلشَّيْطَٰنُ كَمَآ أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم مِّنَ ٱلْجَنَّةِ يَنزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْءَٰتِهِمَآ إِنَّهُۥ يَرَىٰكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُۥ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ إِنَّا جَعَلْنَا ٱلشَّيَٰطِينَ أَوْلِيَآءَ لِلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ ﴿٢٧﴾ وَإِذَا فَعَلُوا۟ فَٰحِشَةً قَالُوا۟ وَجَدْنَا عَلَيْهَآ ءَابَآءَنَا وَٱللَّهُ أَمَرَنَا بِهَا قُلْ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يَأْمُرُ بِٱلْفَحْشَآءِ أَتَقُولُونَ عَلَى ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٢٨﴾﴾ [الأعراف: ١٩-٢٨].

منذ بدايات الخلق أريد للإنسان أن يتغطى ويتزيّن حيث يصير الاحتشام والحجاب مرادفين للزينة والجمال، وحيث يكتسبان بعداً حضارياً.

حيثما تلفّتنا وجدنا الحجاب، ليس في حدوده الفقهية المنظمة حسب، وإنما على امتداد الحياة البشرية، في كل خلاياها ومنحنياتها وممارساتها ودروبها... فإما النظافة والطهر والجمال، وإما الفحش والقبح والفجور... ولا شيء بين هذا وذاك... لا شيء وراء هذا وذاك... وليس بعد الحق إلّا الضلال.. والضلال يمتد اللحظة قبالتنا حيث تشيع

الفاحشة وينتشر الفجور، وتصير اللواطة قانوناً مباحاً، والقوادة أسلوباً ضاغطاً لاستدراج قادة الأمم والشعوب إلى الشباك والفخاخ التي يعرف شياطين الأرض كيف يوقعونهم فيها، وكيف يمسكون بهم من «قرونهم» كما قالوا في (بروتوكولات حكماء صهيون).

والضلال يمتد قبالتنا حيث تمسك الصهيونية بتسعين في المائة من صناعة السينما والإعلان، وبنسبة غالبة من وسائل النشر والإعلام في أمريكا وأوروبا وكثير من دول العالم الأخرى.

ويظل المنطلق إلى هذا كله، نقطة البداية لهذا كله، هو الحجاب الذي بتحققه يقوم المجتمع النظيف المتوازن الجميل، وبانهياره يجيء الزهري والسفلس والإيدز، فيأكل الأخضر واليابس... وحيث لا يأمن الزوج على زوجته، ولا هذه على زوجها، ويتكاثر أولاد الحرام، فلا تكاد تستوعبهم المحاضن والملاجئ... وحيث يصير الفعل الجنسي المحرم نزوة عابرة يتحتم إطفاؤها سريعاً كما يشرب الإنسان العطشان كأساً من الماء، فيما قالت به يوماً تنظيرات الماركسية البائدة في بدايات تشكل الاتحاد السوفياتي المنحلّ على يد عالم النفس الماركسي المعروف (ولهلم رايخ)، وفيما دفع لينين نفسه بعد سنتين فقط إلى أن ينهض محتجاً ويدعو ثانية إلى الاحتشام والتعفف واحترام قوانين العائلة، وإلّا أصبح الجيل التالي من السوفيات كله من أولاد الحرام!

ولنرجع إلى نقطة البداية، فإذا كان (التعرّي) ينعكس في الواقعيات الغربية على الخصائص الفنية للمذهب ويسمها بملامح متميزة؛ فإن (التحجّب) في المقابل سينعكس هو الآخر على الخصائص الفنية للواقعية الإسلامية ويسمها بملامح متميزة... ليس التحجّب بمفهومه الحسّيّ وحسب، وإنما بأبعاده النفسية والسلوكية والاجتماعية والحضارية في نهاية الأمر.

٣

لنقف - كذلك - عند مسألة أخرى. . . فإذا كانت الواقعية الغربية بأنماطها كافة تقف عند حدود المحسوس والمنظور وترفض الإيمان بما وراءهما، فيما ينعكس بالضرورة على منظومة القيم الفنية للواقعية؛ فإن الواقعية الإسلامية تنطوي ـ بقوة العقيدة ـ على المرئي وغير المرئي، على الظاهر والغيب، على المنظور والمحسوس وما وراءهما، فيما ينعكس ـ بالضرورة ـ هو الآخر على منظومة القيم الفنية للواقعية الإسلامية.

وفي الحالتين، أو المثلين اللذين ضربناهما، تنزاح الواقعية الإسلامية عن حافات التصوّر ومقولاته باتجاه شبكة من اللمسات أو البنى الفنية التي تشكل المعادلات الموضوعية للأفكار على المستوى الفني والجمالي.

٤

والحق أنه ما من مذهب أدبي، كالواقعية، تعرّض للأخذ والردّ، والضيق والامتداد، وللجدل المتواصل حول مضامينه وأبعاده النهائية، فالمذاهب التي سبقته كالكلاسيكية الجديدة والرومانسية، والتي عاصرته، وأعقبته، كالرمزية والسريالية والبرناسية والانطباعية والتعبيرية والوجودية والعبثية والمستقبلية. . . إلى آخره. . . لم تجد من قلق التفسير ومتغيرات التنفيذ الإبداعي عشر معشار ما شهدته الواقعية.

وإننا لنتذكر هنا الكلمات المعبرة التي وصفها بها (ديمين كرانت) أستاذ الأدب الإنكليزي المعاصر في جامعة مانشستر حيث يقول: «من المؤكد أن كلمة الواقعية بما يبدو عليها من استقلال عن أي وصف يتعلق بالمحتوى أو بالنوع، وما تتصف به من مطاطية جموح، هي معجزة يشعر كثير من الناس أن بوسعهم الاستغناء عنها».

كما نتذكر العبارة الساخرة التي أطلقها عليها الشاعر الأمريكي المعاصر (والاس ستيفنز ١٨٧٩ - ١٩٥٥ م) من «أن الواقعية هي إفساد للواقع»!!

قد يرجع السبب إلى أن هذا المذهب دون غيره من المذاهب يريد أن يتعامل مع الواقع بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، وبما أن الواقع في المنظور الوضعي مسألة نسبية قد تشمل الذات وقد تقتصر على الموضوع، وقد تمتد لكي تشمل العالم والكون على امتدادهما، وتضيق لكي تنحصر في عملية نقل فوتوغرافي شيئي لشريحة اجتماعية أو جزء من شريحة، أو فئة محدودة من الناس؛ فإن لنا أن نتصوّر كيف تستحيل أية محاولة تسعى للتنظير للواقعية، أو تقسر معطياتها الإبداعية على أن تمرّ من هذا المعنى المحدّد أو ذاك، وتلتزم التحرك عند هذه المساحة المحدودة أو تلك.

ويزيد الأمر قلقاً وتأرجحاً أن الواقع في رؤية الفيلسوف هو غيره في رؤية الفنان والأديب... مفهوم غير محدد، وساحة قد لا تتعدى دائرة ضيِّقة، وقد تمتدّ لكي تشمل الوجود كله.

وبما أن الفنان أو الأديب يصدر في معظم الأحيان عن رؤية فلسفية، أو تصوّر ما، للكون والحياة والوجود والإنسان؛ فإن لنا أن نتصور كيف سينعكس ذلك على المعطيات الإبداعية المتعاملة مع الواقع، فتكون الواقعية تياراً من المتغيرات بعبارة أدق، بحيث أن أديبين يقف أحدهما في أقصى اليمين ـ إذا صح التعبير ـ ويقف الآخر في أقصى اليسار؛ يمكن أن يكونا واقعيين.

ويجب أن نتذكر أن النقد الأدبي في الغرب وذيوله في الشرق، يمارس نوعاً من الخداع أو الإيهام في اثنتين: أولاهما التعميم الذي يطبقه على المعطيات الأدبية في عصر من العصور، فيرغمها على أن تنتمي لمذهب واحد، وهذا التعميم هو إحدى الثغرات المنهجية في الفكر الغربي يمارسها باتجاه مطّ الحقائق لكي تغطي الحياة وظواهرها وتفسّرها من جهة، ومطّ المذاهب لكي تغطي المعطيات كافة من جهة أخرى.

هذه واحدة، أما الثانية فهي أن المذاهب غير الواقعية ليست بالضرورة غير واقعية، بالصيغة الصارمة التي لا تقبل ردّاً ولا تحويلاً، فإذا ما تجاوزنا التنظير المتشنّج وجدنا مذهباً كالرومانسية ـ مثلاً ـ أو السريالية، واقعياً بمعنى من المعاني، لأنه يتحدث عن تجربة واقعة في الذات أو اللا وعي أو ـ حتى ـ في الأحلام. ومن ثم فإن المشكلة إنما هي مشكلة عدم القدرة على تحديد ما هو الواقعي وما هو غير الواقعي، أو بعبارة أكثر تبسيطاً: ما هي على وجه اليقين المساحة التي تشمل (الواقعي) بحيث أن تجاوزها ينقلنا بالضرورة إلى (اللا واقعي)؟

وهكذا فإن محاولة معرفة الموقف الإسلامي من (الواقعية) على مستويي التنظير والتنفيذ، أو التصور العقدي والإبداع الأدبي؛ يعد أكثر إلحاحاً، ها هنا، من المحاولة مع سائر المذاهب الأخرى.

٥

من هنا، ولأسباب نقدية عديدة كما سنرى، تأتي أهمية كتاب الأخ الدكتور أحمد بسام ساعي (الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد)[١]. إنه محاولة جادة للإجابة عن اثنتين:

التصور الإسلامي للواقع، وطبيعة النشاط الإبداعي المتمخض عنه، ولذا سنقف عنده بعض الوقت بسبب ارتباطه بالمسألة التي بين أيدينا.

منذ اللحظات الأولى نجد أن الواقعية التي يتبناها الإسلام تنفرد بميزتين: صدقها وتطابقها مع الإنسان «وإلى أن يصل الأديب إلى الواقعية الكاملة التي يسعى إليها تلقائياً بقوة تيار الحياة وتجاربها، سيكتشف في النهاية أن الإسلام قد سبقه إلى إقرار تلك الواقعية الإنسانية التي يبحث عنها»[٢].

---

(١) دار المنارة، جدة - ١٩٨٥ م

(٢) المقدمة، ص ٧.

ليس هذا فحسب، بل إن العلم الجاد، لا الفلسفات المهزوزة، يجيء لكي يؤكد التصوّر الإسلامي للواقع، ذلك الذي يتضمن الروحي والمادي معاً، ويحتضن الإنسان بما أنه كائن متفرّد. والمؤلف يبشر بأن المستقبل سوف يعزز هذا التوجه في ميدان الأدب العالمي «إن كل الدلائل تشير إلى أن الأدب في العالم يتجه نحو تلك الواقعية الموضوعية ـ أو الإسلامية ـ التي أضحى العلم الحديث الآن يؤيدها، وهي أن الإنسان مادة وروح معاً، وأن عنصر الروح يوشك أن يطيح في تدهوره السريع بحياة الإنسان المادية نفسها، إذا لم نتدارك سقوطه وننقذه قبل فوات الأوان»[1].

٦

يتضمن الكتاب أبواباً ثلاثة، خصص أولها للنظرية، وجعل ثانيها وثالثها، في معظم مساحاتهما، ميداناً لتنفيذ (الواقعية الإسلامية) على عدد من القضايا والنصوص في الشعر والنثر، وبذلك يستكمل الكتاب أسبابه من حيث أنه لا يقف عند حدود التنظير بل يمارس نقده التطبيقي فيمنح الواقعية الإسلامية فرصتها للفعل والاحتكاك.

لا بأس من الوقوف قليلاً عند الفصل الأول من الباب الأول لأنه المعني بطرح القواعد وتحديد المصطلح من منظور إسلامي مقارناً بمعطيات الغربيين، وهو يجيء تحت عنوان (النظرية الإسلامية في النقد: الواقع والحقيقة والفعل).

الضربة الأولى في محلّها تماماً: حاجتنا الماسة لمصطلح نقدي إسلامي خاص بنا من أجل التحرر من أسر المصطلح الغربي، هذا المصطلح الذي

(١) المقدمة، ص ٨.

يبلغ قدراً كبيراً من التعقيد والتشابك والإحراج للناقد عندما يتعامل مع الواقعية بالذات، وهو كذلك كثيراً ما يقع في مظنّة التعميم، فإن «فكرة إيجاد مصطلح يستوعب مئات الكتاب والشعراء ويوحّد اتجاهاتهم المتباينة ليضعهم جميعاً في سلّة واحدة اسمها (المذهب الأدبي)؛ فكرة قسرية في الأصل، سبق أن حيرت الأدباء والفنانين والنقاد جميعاً في الغرب، حين وضعوا بداية مصطلح (الكلاسيكية) في القرن السابع عشر من غير أن يستطيعوا (ضبط) كل الكلاسيكيين تحت قواعدها الرصينة القاسية»[١].

وجل المذاهب التي جاءت بعد الكلاسيكية . على اختلافها . عانت من التعميم القسري ذاته. ومهما يكن من أمر فإننا «حين نتحدث عن واقعية إسلامية، فلابد أن نكون على حذر شديد من السقوط في التعريفات القديمة الجاهزة لكلمة (واقعية). . .»[٢].

ومن أجل تجاوز ذلك لابد من محاولة تلمّس الخيط الحقيقي الذي يربط بين المصطلح والواقع، عندها سيتكشّف لنا صدق الواقعية الإسلامية وانفساحها واستحقاقها لهذا الاسم دون الواقعيات الأخرى. فهي على خلاف الواقعيات الوضعية تنطوي على الحقيقي والواقعي معاً، وبهذا تتحطم حواجز المحدود وينفسح المنظور القريب لكي تمتد الرؤية إلى مساحات أوسع بكثير فتتجاوز «البصر إلى البصيرة، والمادة إلى الروح، والعقل إلى ما وراء الطبيعة»[٣].

قد تلتقي الواقعية الإسلامية مع الواقعية الاشتراكية ـ مثلاً ـ في جوانب متعددة ولكنها تختلف عنها في الجذور «إنهما تنفصلان عند الأساس حسماً، أقصد الأساس الروحي»[٤].

(١) المرجع نفسه، ص ١١.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٢.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٥.
(٤) المرجع نفسه، ص ١٥.

وهكذا فإنه بالإحالة إلى شمولية الرؤية الإسلامية للواقع وانحسار سائر الرؤى الأخرى، يمكن أن يتبيّن للمرء الفارق النوعي الحاسم بين هذين النمطين من الواقعية، إنْ على مستوى التصور أو على مستوى التنفيذ الإبداعي «ولعله أصبح من السهل علينا الآن التفريق بين كل من الواقع والحقيقة والواقعية الإسلامية، فالأول ذو بعد واحد: الأرض، والحقيقة ذات بعد واحد أيضاً يقابل البعد الأول وهو السماء، إنها الواقع (الميتافيزيقي)، أما الواقعية الإسلامية فهي الرباط السليم المتوازن الذي يجمع بين الأرض والسماء، بين الطبيعة المحسوسة والطبيعة غير المحسوسة»[1].

إنه «الواقع المثالي» ولكن ليس بمفهوم مثالية الفلاسفة التي تعاني من الازدواجية واستحالات التحقق في الواقع، والتي كانت تنبثق في معظم الأحيان كردود أفعال متطرفة لواقع مترع بالشروخ والتناقضات، وانما هي مثالية الإسلام المتوحدة والقادرة على التحقق والمرسومة بعناية على عين الله الذي يعلم من خلق والذي هو بكل شيء عليم.

والواقعية الإسلامية واقعية حضارية فاعلة تنطوي على العقل والفعل معاً، ويكون هدفها الإنسان المؤمن المتوحد السعيد، فليس ثمة جسدي أو روحي، ولكنه التعاشق الذي يتلاءم تماماً مع تكوين الإنسان ومطالبه وضروراته وأشواقه. وعلى ضوء هذه الرؤية الرحبة الشاملة للواقعية يمكن أن يستمد النقد الإسلامي معاييره الأكثر مرونة وصدقاً، ويمكن للإبداع الأدبي الإسلامي أن يتحرك في مساحات أوسع بكثير من تلك الجحور الضيقة التي تحركت في سراديبها آداب الوضعيين وفنونهم.

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٧.

٧

إن تسليط الضوء في الأعمال الأدبية على ظاهرة ما، يسهم بالضرورة في تشكيل وبناء منظومتها الفنية: السرد والحبكة والشخوص والحوار والمنولوج والفضاء... إلخ.

وإذا كانت الواقعيات الغربية - على سبيل المثال - تقدم لنا أبطالاً تأسرهم قوة الغريزة؛ فإن الواقعية الإسلامية تقدم لنا البطل الذي يملك قوة الإرادة. وإذا كانت الواقعيات الغربية تضيّق الفضاء الروائي في مدى المحسوس والمنظور؛ فإن الواقعية الإسلامية تكسر جدران العزلة بين الإنسان والكون، وتوسع مجال حركته إلى ما وراء المنظور والمحسوس، وتنقله بين الحين والحين من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، وهو في الحالتين يتحرك في دائرة الواقع، ولكنه الواقع المنفتح على مداه... وهكذا...

ولن يكون بمقدور المرء، كائناً من كان، قارئاً أم ناقداً، أن يفصل تأثيرات الرؤية عن تلبّسها الفني... ومعضلة أيهما أسبق قد وجدت حلّها منذ زمن بعيد، ففي معظم المذاهب الأدبية الغربية كانت الرؤية هي نقطة البدء، ثم تجيء المنظومة الفنية لكي تعكس مفردات هذه الرؤية وتتلبّسها بطرائقها الإبداعية الخاصة، وليست الواقعية الإسلامية بدعاً من الأمر.

حول مذهبية الأدب الإسلامي
(الحلقة الثالثة)

١

تحدثنا في حلقتين سابقتين[١] عن انعكاس المضمون الفكري للأدب الإسلامي على بنيته الفنية فيما يجعل من «الإسلامية» مذهباً في الأدب يتميز عن المذاهب الأخرى، ليس في مضامينه حسب، وإنما في تكوينه الفني، ويسقط بالتالي مقولة البعض بأن الأدب الإسلامي أدب معياري، وهي الإشكالية التي ناقشناها في كتاب (الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي)[٢] موضوع (الأدب الإسلامي بين المعيار والمنهج) (ص ١٥٥ - ١٦٥).

في الحلقتين السابقتين[٣]، تبيّن كم أن الرؤية الإسلامية لقضية القدر تقدّم فناً مسرحياً مغايراً في شكله ومضمونه للتراجيديا اليونانية، وكم أن الرؤية الإسلامية «للواقع» بأكثر مفاهيمه عمقاً واتساعاً، تشكل أدباً يتميز في بنيته الفنية عن سائر الواقعيات الأخرى.

وفي هذه الحلقة سنقف وبالإيجاز المطلوب، عند مسألة ثالثة وهي التصوّر الإسلامي للكون، ولغائية الوجود، وانعكاسها على الخصائص الفنية للأدب الإسلامي، تماماً كما أفرزت هناك ـ في الساحة الغربية ـ مذهبها «الطليعي» الذي يسمى صدقاً بـ «العبثي» أو «اللامعقول».

---

(١) تناولت أولاهما قضية القدر والحرية ووقفت ثانيتهما عند مفهوم «الواقعية».

(٢) دار الضياء، عمان. ٢٠٠٠ م وسيعاد طبعه بعنوانه الأصلي (حول استراتيجية الأدب الإسلامي) في دار ابن كثير، بيروت - دمشق.

(٣) نشرت أولاهما في مجلة (الأدب الإسلامي) ونشرت ثانيتهما في مجلة (حراء).

٢

تنطوي (الطليعية) على رؤية قاتمة تقوم على الاعتقاد بفوضوية الكون، وعبث الحياة، ولا جدوى الكدح البشري. . . ومنذ البدء نجد أنفسنا بازاء موقف تصوّري نقيض بالكلية لموقف «الإسلامية» القائم على الترابط الكوني، وغائية الحياة، وجدوى الكدح البشري، وعدالة المصير.

والكتاب العبثيون يشتركون جميعاً في الإلحاح على الفوضى التي تلف أقطار الكون الأربعة. . . على الجنون الذي يضمّ العالم بين جوانحه. . . على اللامعقولية التي تربط بين الإنسان والكون.

إن هؤلاء الكتاب قد غدوا، في النصف الثاني من القرن الماضي، مدرسة متميزة تقوم أوّل ما تقوم على القواعد التي يتفق عليها هؤلاء الكتاب جميعاً وهي الفوضى والعبث واللامعقول، تلك التي وضع (البير كامي) حجرها الأساس.

يذكر (ريتشارد ـ كو) في كتابه عن (يونسكو) كيف «أن كل النزعات التي كبحتها دكتاتورية العقل خلال قرنين من الزمان اندفعت على السطح، وشهد النصف الأول من قرننا العشرين، عدة حركات ثورية كالتكعيبية والمستقبلية والسريالية والتعبيرية والدادائية والوجودية، وكلها حركات تسعى بطرائقها الخاصة إلى إلقاء الضوء على موقف الروح الإنساني في كون غاب عنه المنطق. وعندما يختفي المنطق تختفي أيضاً مبررات الوجود. وهكذا نرى أن (يونسكو) ـ مثل كامي وسارتر ـ يرى في وجودنا حقيقة لا هي بالمنطقية ولا هي بالمبررة، إنها حقيقة، ولكنها حقيقة عبثية، فالوجود الذي لا يبرّره منطق عبث»[١].

---

(١) ماهر شفيق فريد، مجلة المسرح، القاهرة، العدد ٩، ص ٨٣.

ويمضي (ريتشارد ـ كو) يبين كيف سعى الطليعيون إلى إلغاء النظرة القديمة (الكلاسيكية) إلى قواعد الكون الأساسية: الزمان والمكان ووحدة الشخصية، وكيف أنهم كتبوا «دراما الساعات المكسورة» بمعنى أن أبطالهم يعيشون في عالم توقفت ساعاته، وحين يفقد الإنسان الشعور بالزمن، تصبح (السن) كلمة لا معنى لها، وما دمنا قد محونا الزمن فقد محونا «تراكم التجارب» التي يأتي بها الزمن، وعلى ذلك فلا معنى للقول بأن الشيخوخة مثلاً تأتي بالحكمة. وقوانين المكان - من ناحية أخرى - لا معنى لها: فهي تعسّفية، وغياب التتابع المنطقي يستلزم غياب وحدة الشخصية، فليست الشخصية سلسلة متصلة من الصفات كما يزعم الكلاسيكيون، وانما هي حالات دائبة التغيّر يتبع بعضها بعضاً، وما يقوله (م) يمكن ببساطة أن يقوله (ب) دون أن ينجم عن ذلك ضرر كبير. إن (الأنا) ما هي الّا انعكاس للعالم الخارجي، أو قل إن العالم الصغير هو صورة مصغرة مثالية للعالم الكبير، ففوضى الأوّل وتشتته تتبدى في الثاني على نطاق واسع، وليس هناك خط واضح يفصل بين الاثنين»[١].

ويبين (يونسكو) - بعبارة واضحة - تهافت الشخصية الإنسانية، لأنها ليست - بعد أن تكشف عبث العالم - سوى قطعة من ملايين القطع التي يعبث بها الكون، «إن كل شخصياتي على خصام مع الدنيا... لقد غمرهم القلق التاريخي الذي يسود العالم وتورطوا فيه»... إنه عالم رهيب ـ يقول يونسكو ـ إلّا أنه عالم لا يمكن أن يؤخذ مأخذ الجدّ، فهو يوشك لفرط سخفه أن يكون مضحكاً. ومن ثم فإن رؤية الطليعيين هذه للعبث لم تتح لهم أن يطمئنوا للشكل المسرحي العقلي (الأرسططالي) أداة للتعبير، فالمضمون في العمل الفني هو الذي يحدّد الشكل، لذا تمرد يونسكو ورفاقه

---

(١) المرجع نفسه، ص ٨٣ - ٨٥.

على الواقعية المسرحية، ورفضوا الواقع المنقوص الذي تصدر عنه، وتصوره وتفرضه اعتسافاً، وانصرفوا إلى عرض ما كان يتراءى لحسّهم الفني ووعيهم الإنساني كواقع شامل، بكل ما فيه من مأساة ومن مهزلة، وكل ما فيه من عبث وخواء وتناقض[١].

والطليعيون يخنقهم «إحساس بالزوال... في عالم بلا فضاء من الضوء واللون، إحساس يبدو الوجود من خلاله عديم الجدوى، مستحيلاً، بلا مغزى... وتلك هي ذروة الوعي بالعبث، حيث يتكشف العالم كخيال موهوم، بعيد عن الاحتمال والتصديق ويبدو الواقع واللغة فيه كما لو كانا يتفككان ويتهاويان قطعاً متناثرة، ويفرغان من كل معنى، بحيث يبدو في النهاية أنه ما دام كل شيء قد تجرّد من الأهمية، فما الذي يسع المرء أن يفعله الّا أن يضحك من كل شيء؟»[٢].

وللطليعيين موقف من الموت... كلنا نعرف كيف أن (كامي) اعتبره السبب الرئيسي في تجريد الحياة من المعنى: «ما دمنا سنموت فليس لأي شيء معنى»، وارتكن إليه في القول بعبثية العالم، إذ لو كان العالم مجدياً «فلماذا يموت الناس وهم ليسوا سعداء؟» إن (يونسكو) رائد اللامعقول، يقف - كبقية رفاقه - أمام الموت يتأمله، وتشيع هذه الوقفة في فنّه، على الأخص في (قاتل بلا أجر) و (الملك يحتضر)، كما تشيع في (الأيام السعيدة) لصموئيل بكت «إن الموت يثير الرعب لا لأنه واقعة فظيعة في حدّ ذاتها، بل لأنه يجعل كل الحياة التي سبقته عبثاً وسخفاً، فضلاً عن أنه في حدّ ذاته لا معنى له... يقول يونسكو: «لقد خلقنا كي نكون خالدين، ومع ذلك نموت. الأمر مخيف ولا يمكن أن يحمل محمل الجد»[٣].

---

(١) يوجين يونسكو: ٥ مسرحيات طليعية، ترجمة وتقديم شفيق مقار، المقدمة، ص ٢١ - ٢٢.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣ - ٢٤.
(٣) د. نعيم عطية: الخطوط العريضة في مسرح يونسكو، مجلة المسرح، القاهرة، العدد ١١، ص ٩٥، عن يوجين يونسكو: ملاحظات وملاحظات عكسية، ص ٩١.

ما الذي يستطيعه الفنان إزاء عالم يراه «كابوساً لا يطاق، وشبه حلم مخيف... عالم يبدو أنه في قبضة حمى رهيبة... ألا نكون محقين إذا ما أحسسنا أن هذا العالم ليس لنا، إنه ليس عالمنا الحق؟ ما الذي يستطيعه الفنان إزاء عالم كهذا إلا أن يمزق قناع اللاواقع من حوله، قناع المظاهر الذي يصطنع للعالم منطقاً، ويدعي له عقلاً، بالرغم من كل ما يطالع العالم الإنسان به من لا عقل، ولا منطق، ولا قواعد؟»[١].

وعند صموئيل بكت أن الإنسان «أشرف ما في الكون، والذي ينير حقيقته لبس هو الكون، لأن الكون أبكم أعمى لا ينطق ولا يبين ولا يدري من أمره شيئاً، وإنما يجد الإنسان في داخل نفسه ما يضيء له حقيقة نفسه. وتلك هي خلاصة فلسفة (بكت) التي يدين بها لإمام الوجودية المسيحية (بسكال). فعند الأخير أن الإنسان، وإن يكن نبتاً ضعيفاً، إلا أنه نبت مفكر، وأن الكون إن أهلك الإنسان؛ فإن الإنسان يكون أشرف ممن يهلكه، لأن الإنسان يعلم أنه يموت، أما الكون فلا يدري ماذا يفعل»[٢].

تلك هي ـ بإيجاز شديد ـ الخطوط العريضة للرؤية الطليعية التي مارست دورها الملحوظ في بناهم الفنية: فوضى تعمّ الكون والعالم، ولا تدع لحركة الإنسان فيهما هدفاً محدداً أو مصيراً معلوماً. كون أنشأته الصدفة العمياء، وعالم لا يقوم على قاعدة من العقل... وإذا كان الناس طيلة تاريخهم قد اتفقوا على مواضعات وأخلاق وقيم وتقاليد فما ذلك إلا لأنهم مجانين، أو عميان، لم يروا بوضوح عبث الكون أو يعقلوا سخف العالم. إذ أنى لهم أن يصطلحوا على ما هو ثابت في حياتهم، وليس هناك شيء يمتلك عناصر الثبات: لا الزمان ولا المكان، ولا وحدة الشخصية، أو

(١) يوجين يونسكو: ٥ مسرحيات طليعية، المقدمة، ص ٣٨ - ٣٩.
(٢) جلال العشري: صمويل بكت والأيام السعيدة، مجلة المسرح، القاهرة، العدد ٨، ص ١٠٤.

اللغة أو العادات والأعراف والتقاليد؟ ثم إن العقل الأكبر الذي ظنوا أنه يسيّر الكون ثبت انتفاؤه إزاء العبث الطاغي الذي يلفّ الكون ولا يدع لشيء فيه أن يقرّ له قرار.

٣

هذا هو - إذن - المضمون الفكري للعبثية، وهو في كل مفرداته يشكل معادلاته الفنية التي تجعل منه، بإضافتها إلى خلفياتها التصوّرية، مذهباً في الأدب.

فوضوية الكون، وعبث الحياة، ولا جدوى الكدح البشري، واللامعقولية التي تربط بين الإنسان والكون، والتمرد على «دكتاتورية العقل»، وربما إقصاؤه، وإلغاء النظرة العتيقة «الكلاسيكية» لقواعد الكون الأساسية: الزمان والمكان ووحدة الشخصية، وتفكك هذه الشخصية... القلق التاريخي الذي يسود الدنيا... السخف واللا معنى اللذان يمسكان برقبة العالم... الإحساس بالزوال في عالم بلا فضاء من الضوء واللون.. اللغة المفككة المفرغة من أي معنى... الموت الذي يلغي مغزى الوجود البشري... الأحلام والكوابيس باعتبارهما تكثيفاً لمأزق الإنسان ورعبه... غياب الأمل في التصالح مع الكون... وسخف ادّعاء اليقين.

هذا كله ينعكس على أدب العبثيين: لغة وحبكة وسرداً وحواراً ومنولوجاتٍ وفضاءً وشخوصاً... وعلى سبيل المثال لم تتح لهم رؤيتهم للعبث أن يطمئنوا للشكل المسرحي العقلي (الارسططالي) أداة للتعبير، فالمضمون في العمل الفني هو الذي يحدّد الشكل، لذا تمرد (يونسكو) ورفاقه على الواقعية المسرحية، ورفضوا ما اعتقدوه واقعاً منقوصاً تصدر عنه وتصوّره وتفرضه اعتسافاً، وانصرفوا إلى عرض ما كان يتراءى لحسّهم الفني ووعيهم الإنساني كواقع شامل بكل ما فيه من مأساة ومن مهزلة، وكل ما فيه من عبث وخواء وتناقض.

٤

الرؤية الإسلامية تبحر باتجاه معاكس تماماً، حيث التأكيد على غائية الكون، وجدّية الحياة، وجدوى الكدح البشري، والعلائق المنطقية التي تربط بين الإنسان والكون، وتقدير قيمة (العقل)، واحترام القواعد الأساسية للوجود: الزمان والمكان ووحدة الشخصية. . . والاعتقاد العميق بالمعنى الذي يسيّر العالم. . . والإحساس بالصيرورة والدوام والامتداد، وبقدرة اللغة اللامتناهية على التواصل. . . والاعتقاد بأن الموت تأكيد لمغزى الحياة وليس نفياً له. . . والأمل الدائم بالتحقق بالوفاق والتصالح مع الكون. . . ثم اليقين العميق الموغل حتى النخاع بقصدية الوجود البشري على الأرض ووظيفته الكبرى.

هذه كلها تنعكس بالضرورة على فنِّيَّة الأداء أو أسلوبيته الإبداعية، وعبر الأجناس الأدبية كافة، تماماً كما انعكست هناك سلباً، ها هي ذي تنعكس ها هنا إيجاباً في الحبكة والسرد واللغة والحوار والمنولوج والشخوص والفضاء، وسائر المفردات الفنية التي تعين على بناء العمل الإبداعي.

والآن، فإننا لو جئنا إلى ما تلقّته مكتبة الأدب الإسلامي من أعمال مسرحية وقصصية وروائية؛ فإننا ومنذ الوهلة الأولى، سنلتقي بناءً فنياً يختلف في مواصفاته الأسلوبية عما قدّمه العبثيون.

وبقدر تجربتي المتواضعة في المسرح والرواية؛ فإنني حاولت ما وسعني الجهد أن أقدّم المعادلات الفنية للمضامين الفكرية، وقد وقفت قليلاً في الحلقة الأولى من هذه المقالات عند مسرحية (المأسورون) وبنيتها الفنية المغايرة للتراجيديا اليونانية التي امتدّ تأثيرها إلى المسرح الغربي المعاصر.

وأريد في هذه الحلقة أن أقف عند روايتي الأخيرة (السيف والكلمة) للتأشير على مفاصلها الفنية الأساسية التي تناقض معطيات العبثيين، رغم

أنها ترفض التشنج على التقاليد القديمة للجنس الروائي، وتمارس قدراً ملحوظاً من التجريب... لكن العبرة في المغزى الأخير، والمغزى الأخير يقدم للقارئ معادلات فنية مغايرة إلى حدّ كبير لمعادلات العبثيين.

٥

كانت (الإعصار والمئذنة) خطوة على الطريق، ومعظم الكتاب ـ كما يؤكد (كولن ولسون) «يتعلمون من روايتهم الأولى أكثر مما يتعلمونه من أية رواية أخرى»[١].

أما هذه فإنني حاولت فيها ـ ما وسعني الجهد ـ أن أنجز عملاً يضيف قيماً فنية جديدة، وأركز على العبارة الأخيرة، لأن الأدباء الإسلاميين بحاجة إلى هذه... إلى الإضافة الفنية التي لا يوليها الكثيرون منهم ـ للأسف ـ الاهتمام الكافي.

تحاول الرواية توظيف الغزو المغولي لبغداد من خلال تنامي الحدث عبر أربعة أصوات، وبضمائر متغايرة يغيب فيها الراوي تماماً (والذي تختبئ خلفه في معظم الأحيان اقتحامات فجة للروائي نفسه، كما فعلت في الإعصار والمئذنة)، وذلك في محاولة لتنفيذ معمار أكثر حداثة في العمل الروائي الإسلامي.

لقد تم كسر حاجز الزمن وتسلسله الرتيب، كما يحدث في بعض أعمال الحداثة الروائية في الغرب، إنه حاضر في نسيج السرد، وليس من الضروري أن يكون هذا الحضور كعقرب الساعة الذي يدور على نفسه ويظل يدور. إن الزمن الروائي في (السيف والكلمة) يماثل سيرورة الزمن الموضوعي في شكل تتابع أفقي «وهذا لم يمنع من رجوع السرد إلى

(١) فن الرواية، ترجمة محمد درويش، دار المأمون، بغداد - ١٩٨٦ م، ص ٢٧٠.

الماضي، فهناك انقطاعات عديدة في سيرورة السرد المستقيم. والرجوع إلى الماضي جاء وفق نسق مزدوج، فهو إما في شكل ذكريات يستعرضها بعض الأبطال، أو يتولون استحضارها لتفسير سلوكهم»[١].

الرمز وظّف هو الآخر في (السيف والكلمة)، ليس رمزاً تجريدياً على أية حال، ولكنه مكسوّ لحماً ودماً... إن الأبطال المحوريين الأربعة في الرواية هم في حقيقتهم رموز مجسدة لقوى الإنسان في مجابهة المصير... شخوص تعيش الحياة، وتنبض بالهم والوجع، وتأكل وتتنفس وتصارع وتحلم وتتعثر وتقوم: العقل والروح والوجدان، كلهم يؤول إلى الضياع في نهاية الأمر، لأن الموقف الأحادي قبالة المصير محكوم عليه بالهزيمة، ليس بصيغة مجابهة غير متكافئة على الإطلاق، يتحكم فيها القدر بخناق الإنسان، ويسحقه، كما هو الحال في التراجيديات اليونانية (الكلاسيكية)، ولكن بصيغة اختيار قد يكون خاطئاً، وعلى صاحبه ـ من ثم ـ أن يتحمّل نتائج عمله.

هذا المنظور الفني الصرف يعكس معادلاً موضوعاً إسلامياً: حرية الإنسان، والعدل الإلهي المطلق الذي يرتّب الأسباب على المسببات. إننا بأمسّ الحاجة إلى قيم فنية تعكس حالتنا الإسلامية بكل مفرداتها وحلقاتها... تعكسها جمالياً، وليس عبر مقولات العقل الخالص، وهذه هي مهمة الأدب، ومن هنا يمكن للمرء أن يدين العديد من الأدباء الإسلاميين الذين لا يولون اهتمامهم للجانب الفني، ويرمون بثقلهم صوب المضمون. إنهم في هذه الحالة لا يكادون يفعلون شيئاً، إذا أردنا أن نحاكمهم إلى مطالب النوع الأدبي وليس إلى الخطابة أو التاريخ أو الإعلام.

---

(١) محمد عزام، وعي العالم الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ١٩٩٠ م، ص ١٢٢.

مهما يكن من أمر فإن الذي ينتصر في «السيف والكلمة» هو واحد فقط من بين أربعة شخوص طوتهم المجابهة الصعبة... لماذا؟ لأنه استطاع أن يتجاوز أسر الأحادية، وأن يتحقق إنسانياً وفق مطالب الشخصانية الإسلامية التي نادى بها هذا الدين.

مرة أخرى يحدث هذا من خلال نبض البطل ومعاناته وتعامله مع الموجودات والخبرات والأشياء والمرئيات، وليس من خلال تجريد ذهني صرف.

حاولت أيضاً أن أوظف الجغرافيا والتاريخ قدر ما أطيق... لقد درست بإمعان جغرافية بغداد بأحيائها ودروبها وجسورها وأسواقها ومدارسها وملاعبها وحوانيتها... إلخ. درست أيضاً تاريخ بغداد لحظة الغزو المغولي... عادات الناس وتقاليدهم وطبائعهم وأزياءهم وطعامهم وشرابهم... جدّهم وهزلهم... خفقانهم الاجتماعي هنا وهناك... لم أرد ـ طبعاً ـ أن أكتب عن تاريخ بغداد وجغرافيتها... ولكن جعل الفضاء الروائي أكثر صدقاً فنياً... كان علي أن أعرف حتى مقالات المتصوفة يومها، وتقاليد العلماء والطلبة والدارسين.

استعرت من (الآخر) بعض الخبرات الفنية... ولم لا؟ ما دام الهدف هو توظيف التقنيات لإنضاج عمل فني يطمح أن يكون إسلامياً؟ ويمكن أن أشير هنا إلى واحدة من تلك الخبرات: ضمير الشخص الثاني الذي اعتمده الأديب الفرنسي المعاصر (ميشيل بوتور) والذي يقول عنه أنه يؤدي دوراً سحرياً، وأنه يدعو القارئ إلى المشاركة بنشاط في حركة القصة...

الحق أنني وجدت في هذا الضمير ليس تنويعاً فحسب لضمائر الشخوص في (السيف والكلمة)، ولكنه ـ فضلاً عن ذلك ـ فرصة مناسبة تماماً للمناخ الدرامي، والمتوتّر، والسريع الذي كانت الشخصيات الأساسية تعيشه.

سأضرب مثلاً واحداً فحسب... منولوج يديره الأب بصيغة الضمير المذكور:

«ذهبت إلى الكيلاني على استحياء والشوق يدفعك... أشياء كثيرة أردت أن تفضي بها إليه.. قلبك الذي وسع بغداد كلّها ينوء اليوم بهموم بغداد... ليس هيّناً أن ترى أصدقاءك وإخوانك يقتّلون أو يرحّلون... ليس هيّناً أن تجتاز سوق الكتب فلا تجد فيه شيئاً... لا أحداً ولا حانوتاً مفتوحاً ولا كتاباً... ليس هيّناً أن ترى كل شيء جميل يحترق، وكل عزيز عليك يمضغ عذابه بصمت... لم يكن هيّناً - أيضاً - أن ترى ابنك يغيب في الدروب فلا تكاد تلتقيه أو تعثر عليه. ولا أن تعطي ابنتك السكين وتقول لها: اقطعي الحبل الذي يشدّك إلى المحبوب... الزمن المغولي يضرسك، وجناحك يهيض فيتطاير منه الريش... طال يوم الخلاص يا عبد القادر فكيف السبيل؟» ذهبت على عجل، مجتازاً أحياء البدرية والجعفرية الأقل زحمة فقالوا لك: خير لك أن ترجع... تساءلت ووجع القلب يشدّد عليك الخناق: لماذا؟ قالوا: انهم يسدّون عليه الطرق... صرخت: لماذا؟ قالوا: لن يسمحوا لأحد أن يزوره أو يلتقيه بعد اليوم... صرخت كرة أخرى: لماذا؟ لم يجبك أحد، وكان عليك أن تسترجع الصرخة المدوّمة في الفضاء الذي لا شيء فيه... أن تعتقلها في روحك الموجعة، فها هوذا الفضاء الوحيد المتبقي الذي لن يخترقه المغول».

لقد تعامل (المؤرخ) مع الغزو المغولي من الخارج، وهو لا يتابع الدقائق والتفاصيل، ولا يحاول النفاذ إلى العمق الإنساني للواقعة التاريخية، وانما يكتفي برسم الهياكل الخارجية لها، في حين نحن بحاجة إلى رؤية الفنان لكي نسبر انعكاسات الحدث على النفس البشرية في أزقة بغداد ودورها وأحيائها ومساجدها وأسواقها وملاعبها ومكتباتها... لقد حاولت الرواية أن تقدم انطباعاً مأساوياً للاجتياح المغولي لبغداد، وأن تومض - من وراء الحزن والانكسار ـ بسبل النهوض والخلاص.

ولقد حاولتُ أن أقيم معمار الرواية وفق صيغة رباعية الأدوار والأصوات ينمو فيها الحدث عبر نقلات أربع لزاوية الرؤية، ومن خلال فعل وتداعيات أبطال أربعة وهم يشاركون في صناعة الوقائع والأحداث، ويغرقون في تيارات وعيهم الباطن، ويدخلون سيلاً من المنولوجات التي تعكس رؤيتهم الانطباعية لتلك الوقائع والأحداث. . . وهم ينطلقون منذ اللحظات الأولى، كل من اختياره الحر، لكي ما يلبث أن يجتاز شبكة من الدروب والصدمات والخبرات يجاهد كي يجعل خياره قديراً على تجاوزها بنجاح. . . ولكنه ينهزم في نهاية الأمر لأنه رمى بثقله صوب نقطة ارتكاز واحدة في الكينونة البشرية. . .

إنها دراما الصراع بين العقل والروح والوجدان والجسد. . . ولن يقدّر لأحد فيها الخلاص الّا من خلال بذل جهد استثنائي للتحقّق بالوفاق، وذلك ما تومئ به شخصية البطل الرئيسي. . .

والرواية، بتداخل أصواتها، قابلة للتفكيك. . . وسماع كل صوت منفرداً. . . وهي في هذه الحالة - كذلك - تتابع تنامي الحدث ولكن بصيغة ميلودية مسطحة. . . والمطلوب تعامل هارموني ينصت للأصوات جميعاً لكي يكتشف من وراء التغاير - وربما التنافر - توافقاً لا نشاز فيه، يقود الأشخاص والوقائع والأشياء إلى مصائرها.

إن بناء الرواية «وفق الرؤية النسبية ليس جديداً في الأدب الروائي الغربي وحتى العربي، فمن المعلوم أن لورنس داريل بنى رباعيته (الإسكندرية) وفق هذا المنظور، وكذلك فعل وليم فوكنر في (الصخب والعنف)، ثم جاء الروائيون العرب فاستخدموا هذه التقنية المستحدثة: نجيب محفوظ مثلاً في روايته (ميرامار)، حيث جعل لكل شخصية من شخصياتها وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر الشخصيات الأخرى تجاه الحادثة الواحدة، ومثله فعل فتحي غانم في روايته (الرجل الذي فقد ظلّه). . .»[١].

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٣٤ - ٢٣٥.

(كلود سيمون) تحكي عن تجربتها هي الأخرى في هذا الاتجاه: «المشكلة التي واجهتني في (حامل لوحة) تشخص كالآتي: كان عندي ثلاثة مجاميع مختلفة أ، ب، جـ أو بالأحرى مجموعة الريف، ومجموعة المدينة، ومجموعة حافة البحر التي لا تمتلك ظاهرياً أية علاقة فيما بينها، وحاولت أن أجد بعض العلائق الصرفة التي يمكنها أن توحّد هذه المجموعات وكيف تتراكب تراكمياً، كما هو الحال في الرياضيات، ولا ننسى أن لغة الرياضيات تمتلك بالتأكيد مثل لغة الأدب، خصوصيتها»[١].

لقد كان الغزو المغولي لبغداد مجزرة حقيقية على كل المستويات... كان مذبحة إنسانية قبل أن يكون تصفية جسدية... وكانت المذبحة تنطوي بالتأكيد على بعدها العقدي والحضاري معاً... وليس بمقدور الصيغ التقليدية في بناء الرواية أن تتحمل هذا كلّه دون أن تثقلها الوقائع وتجنح بها صوب نوع من التقريرية، أو تحوّلها - في أحسن الأحوال - إلى ريبورتاج تاريخي، يمارس فيه الراوي دور السائلْ أو الصحفي... وكان عليّ من أجل الانزياح بالتاريخ صوب المطالب الفنِّية أن أبحث عن صيغ جديدة في الأداء.

مرة أخرى... رفضتُ - منذ البدء - اعتماد ضمير المتحدث الغائب العالم بكل شيء، لأنه سيفقد الرواية تركيزها وسيقودها إلى نوع من الفضفاضية التي تضعفها إلى حد كبير... ليس هذا فحسب بل إن الرواية سعت إلى توظيف ثلاثة أنماط من الضمائر لتحقيق التغاير والتوتر في الوقت نفسه... وكان على كل بطل من الأبطال الأربعة أن يتنقل وفق ثلاثة مستويات للخطاب تبعاً للحظة زمنية التي يتحرك فيها.

---

(١) ريمون الاهو، حوار في الرواية الجديدة، ترجمة د. نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - ١٩٨٨ م، ص ٦٥.

إنهم جميعاً يتحدثون من الداخل، ولم يحاول الروائي أن يقتّحم عليهم ضمائرهم ويتحدث نيابة عنهم، وذلك من أجل أن يمنح حوارهم وجدلهم مع المرئيات والأشياء صدقاً فنياً. . .

وكان هذا - ربما - ردّ فعل لتجربتي في (الإعصار والمئذنة). . . كنت اقتحم على الشخوص خبراتهم ورؤيتهم الذاتية بين الحين والحين، بما قد يجعل القارئ أو الناقد ينزعج لمداخلات كهذه، قد يتقبّلها المسرح الملحمي - مثلاً - لهذا السبب أو ذاك، ولكنها تسيء إلى العمل الروائي. . . ولهذا تحاول تيارات الحداثة أن تتجاوزها فيما نلحظه لدى ساروت وبوتور وسيمون وجنتر جراس وماركيز. . . وغيرهم كثيرون. . . إنهم يشكلون الفضاء المعرفي لشخوصهم من خلال خبراتهم وقدراتهم ومرئياتهم وانطباعاتهم الخاصة التي تحدّد مساحات الفضاء، وليس من خبرات الروائي ومرئياته بطبيعة الحال. . .

تعكس الرواية ـ بشكل من الأشكال ـ أزمة الإنسان إزاء ثلاثية العقل والروح والوجدان، وتشكل المعادلات الفنية التشخيصية لهذه القوى الثلاث، وتمنح القناعة في نهاية المطاف بأن التشبث بأحد أطراف هذه الثلاثية منفرداً، أو بعبارة أدق، منفصلاً عن القطبين الآخرين، قد لا يأتي بطائل أو يقود صاحبه إلى الخلاص. فعبد العزيز الذي يعكس توق العقل لامتلاك الدنيا والكشف عن أسرار الكون والبحث عن سبل التفوق والخلاص، يسقط في الشرك، ويضيع حيث تغيب بوصلتا الروح والوجدان، وحيث تسيطر عليه حالة من العجلة والانتهازية واللامبالاة بالهّم العام، وركوب أقصر الطرق وأسهلها للحصول على كل شيء، بأسرع وقت ممكن، حتى لو كان ذلك على حساب منظومة القيم وحساسية الروح ونداء الضمير.

وكان عليّ، بعد أن بلغ به الأمر إلى أن يدلّ على قتل عمه (سليمان) بسيوف المغول، أن اعتمد تقنية الحلم في المقطع الأخير لكي أزيح الستار

عن منطقة اللاشعور في شخصية البطل، ثم مضيت أبعد من ذلك باتجاه (الكابوس) الذي يعكس ورطته وتوقه العنيف - في الوقت نفسه - لربط مصيره بالمغول وبسيدهم (هولاكو)، فيلتحم بغبار الكتل المغولية التي كانت ترقص بوحشية عند حافات بغداد.

وفي اعتقادي أن ذروة العمل الروائي قد تكون ها هنا: التداخل الرؤيوي بين الواقع واللاواقع، وبين المعقول واللامعقول، وبين الرؤية والحلم الذي يزداد غرابة وتوتراً فيصير كابوساً ثقيلاً. (ماركيز) نفذ هذا أكثر من مرة وبشكل مدهش في (مائة عام من العزلة)... وسبقه إليه (جويس) في (يوليسيس)، ولا يزال القراء يتذكرون الفصل الخامس من الرواية والذي يمثل «كابوساً من الأوهام المتعاقبة في الذهن كتبت على شكل مسرحية. ويساعد هذا جويس على توظيف تأثير الواقع. اللاواقع بكل درجات البراعة الفنية مما يوصله إلى الذروة، عندما تقوم العاهرات المخمورات بالغناء والرقص على أنغام البيانولا، ويظهر شبح أم ستيفن من خلال الأرض أشيب أصيب بالجذام وعليها إكليل من زهر البرتقال الذاوي، وتضع خمار الزفاف الممزق، أما وجهها فكان متعباً بلا أنف وغدا لونه أخضر معبقاً بعفونة القبر»[١].

بزاوية مغايرة، يعكس (سليمان) أشواق الروح وتجلياتها في مجابهة الفتن والظلمات... هو الآخر يضيع، ومعهما تضيع (حنان) التي تعكس حالة الوجدان البشري المتلهف على التحقق بالتوحد والسعادة.

الشخصية الوحيدة التي تضع خطواتها الأولى على طريق الخلاص هو (الوليد) المتوحد عقلاً وروحاً ووجداناً، والذي يفيض حيوية وواقعية والتحاماً بالحياة، والذي يذكرنا بالشاعر (جون بيرس) الذي يرى (روجيه غارودي) في شعره «صيحة الفرح وحب الحياة، ولو أنه كان مؤمناً لكانت

(١) كولن ولسون، فن الرواية، ص ٢٠٠.

قصائده صلوات شكر. . . إن الوقوف بكل حماس إلى جانب قوى الحياة هو الفضيلة الكبرى، ونقصد الحياة هنا بجميع أبعادها، ابتداء من سريان كل عصارات الطبيعة في عروقنا حتى الإحساس بالطاقة البشرية العظمى المنتشرة عبر تاريخ الإنسان، والتي تمنحه الثقة في مستقبل أسمى. إن شعر بيرس يجعلنا نحس ونعيش تلاطم أمواج التاريخ، ويدفع انطلاقتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة»[١].

وتنتهي الرواية بوصول (الوليد) إلى حافات فلسطين التي تمنح الوعد بالتصدي للعنفوان المغولي ووقفه عن الاندفاع لافتراس عالم الإسلام. ونجد (عبد العزيز) في اللحظة نفسها يتخبط في شرك كابوس لا يرحم ولا يعد بشيء، وهو ييمّم شرقاً بحثاً عن هدفه لدى المغول أنفسهم، أما (سليمان) فإنه يذبح، ورغم أن تجربته الروحية المدهشة وضعت بينه وبين الحزن والألم سداً، إلّا أنها لم تعطه السلاح الذي يدفع به عن نفسه واقعة القتل الوحشي تلك. . .

ما الذي تريد الرواية أن تقوله ها هنا بالذات، بعيداً عن التجريد الفكري الذي يطمس على ألق الفن، ومن خلال الشخوص التي تحيا وتتألم وتنبض في عروقها الحياة؟

إنها الرؤية الإسلامية التي ترفض تجزئة الإنسان والخبرة البشرية، وتدعو إلى استجاشة الطاقات كافة، في لحظات العتمة، بحثاً عن الاضاءات الكاشفة في نهاية النفق المظلم. . .

إننا هنا بخصوص توظيف مفردة فحسب من نسيج الخبرة الإسلامية، فماذا لو وسّعنا مدى التعامل الفني مع سائر المفردات؟ ألا ينفتح الطريق

---

(١) روجيه غارودي، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكاتب العربي، القاهرة - ١٩٦٨ م، ص ١١٧.

أمامنا لنسج شبكة من الروايات التي تحمل الهمّ الإنساني في كل زمن ومكان؟! حيث يغيب الفاصل تماماً بين التاريخ والواقع. . . بل بين البيئات ذات الخصوصيّة وبين العالم، وحيث يستطيع الروائي المسلم أن يقدم أعمالاً ذات بعد إنساني مفتوح، يتجاوز الحدود والبقع الضيّقة باتجاه العالم الواسع، كالذي فعلته روايات كبيرة أدهشتنا جميعاً ووضعتنا في نقطة التوتر القصوى مثل (الحرب والسلام) و (الأخوة كارامازوف) و (الشيخ والبحر) و (قصة مدينتين) و (مائة عام من العزلة) و (خريف البطريق) و (ذهب مع الريح) و (الحقيقة ولدت في المنفى) و (الدون الهادئ) و (دكتور زيفاغو)، وغيرها عشرات بل مئات من الأعمال الروائية التي فرضت نفسها على القراء في مشارق الأرض ومغاربها؟

قضايا الأدب الإسلامي الثنائيات الأساسية: توافق أم تضاد؟

بحث مقدم إلى المؤتمر السنوي الثاني الذي عقدته كلية الآداب بجامعة الزرقاء الأهلية.
في الفترة بين ٤ - ٦ أيار ١٩٩٩م

تمهيد:

تشكل الثنائيات في سياق المعرفة الإنسانية ـ والأدبية بطبيعة الحال ـ فرصة مناسبة لاختبار قدرة المفكر والأديب على إقامة الجسور وردم الخنادق، ولم المتضادات، وإيجاد شبكة خصبة من الخبرات التي تستمد مفرداتها من طرفي المعادلة فيما يبدو في الظاهر تعارضاً وتناقضاً يقود إلى الارتطام والنفي والاصطراع. ولكن اليد القديرة تعرف كيف تكتشف الخيط الذي يربط بين الطرفين، أو القاسم المشترك الذي يضعهما في حالة توافق وانسجام لجعلهما يعطيان كل ما عندهما في حالاته القصوى المتاحة، وإتاحة الفرصة للمتعامل معهما مفكراً كان أم أديباً، للمضي بعمله صوب المزيد من الإحسان والاكتمال.

ولعل إحدى الإشكاليات الأساسية التي يعاني منها الأدب الإسلامي المعاصر هي عدم إدراك هذه «الحقيقة». أو ـ في أفضل الأحوال ـ التعامل معها في وتائرها الدنيا.

وقبل المضيّ لمعالجة بعض أنماط هذه الثنائيات في سياق المعطى الأدبي الإسلامي، لا بد من التذكير بأنه ما من عقيدة كعقيدة الإسلام أولت

هذه الظاهرة اهتماماً كبيراً، وقدرت في الوقت نفسه، على تحقيق أقصى حالات التناغم والوفاق بين جلّ الثنائيات التي تحكم العالم والطبيعة والوجود والحياة البشرية.

إن القرآن الكريم يقولها بوضوح: ﴿وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَٰكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِّتَكُونُوا شُهَدَآءَ عَلَى ٱلنَّاسِ وَيَكُونَ ٱلرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا﴾ [البَقَرَة: ١٤٣]. والوسطية هنا ليست موقعاً جغرافياً، ولكنه موقف عقدي، واستراتيجية عمل، ورؤية نافذة لموقع الإنسان المؤمن في الكون والعالم. إنها القدرة الدائمة على التحقق بالتوازن، وعدم الجنوح صوب اليمين أو الشمال، ومن خلال هذه القدرة يتحقق مفهوم الشهادة على الناس، لأنها تطلّ عليهم من موقع الإشراف المتوازن الذي لا يميل ولا يجور.

إنها العقيدة التي قدرت، انطلاقاً من رؤيتها هذه، على أن تجمع في كلٍّ متناسق واحد: الوحي والوجود، والإيمان والعقل، والظاهر والباطن، والحضور والغياب، والمادة والروح، والقدر والاختيار، والضرورة والجمال، والطبيعة وما وراءها، والتراب والحركة، والمنفعة والقيمة، والفردية والجماعية، والعدل والحرية، واليقين والتجريب، والوحدة والتنوع، والإشباع والتزهد، والمتعة والانضباط، والثبات والتطور، والدنيا والآخرة، والأرض والسماء، والفناء والخلود.

إن هذه الرؤية التوازنية المرنة، الشاملة، للعقيدة الإسلامية، تمنح الأديب المسلم، فرصة طيبة لاعتماد المنهج نفسه في التعامل مع الثنائيات التي ينطوي عليها الجهد الأدبي في سياقاته التنظيرية والنقدية والدراسية والإبداعية على السواء.

ولكن الذي يحدث - في كثير من الأحيان - هو العكس: نوع من الانحياز إلى هذا القطب أو ذاك من طرفي المعادلة، والتفريط - بالتالي -

بالقطب الآخر، بل افتراض تضاد، من الطول إلى الطول، يفصل بين القطبين، ويقيم بينهما خندقاً يصعب تجاوزه.

ومن خلال هذا التصور الخاطئ ضيّع أدباء الإسلامية على أنفسهم العديد من الفرص لتوظيف سائر العناصر الممكنة من أجل الارتفاع بمستوى أدائهم إلى وتائره العليا المتاحة.

وهكذا أصبح الشكل ينفي المضمون، أو بالعكس، والتراث يصادر المعاصرة، والأنا تلغي الآخر، والأديب يستبعد الفقيه، والمحلية تقفل الأبواب على العالم الفسيح. بدلاً من أن يصير الشكل أداة للمضمون، والتراث تأصيلاً للمعاصرة، والآخر فرصة لإغناء الذات، والفقيه مسدداً لخطى الأديب، والمحلية خطاباً متميزاً يتقدم به الأديب المسلم إلى الإنسان في كل زمن ومكان.

بل إننا نجد كيف أن هذا الافتراض الخاطئ في التعامل مع الثنائيات مضى بجرثومته إلى داخل نسيج الأنواع الأدبية، وبخاصة الشعر، فاستهلك الكثير من الجهد والوقت في الصراع ـ غير المبرر ـ بين أنصار الشعر العمودي وجماعة ما أصطلح عليه بشعر التفعيلة، رغم أن هذا الأخير يحترم الوحدة الموسيقية للبحور ـ بما في ذلك الروي والقافية ـ ولكنه يحررها فقط من هيكلية العمود، ورغم أن طبيعة الخطاب الشعري تقتضي صوتاً عالياً هنا وهمساً خافتاً هناك، فيما يتطلب اعتماد العمود حيناً، والتفعيلة الحرة حيناً آخر.

ثمّة ما هو أكثر من هذا... إن بعض النقاد والدارسين من أدباء الإسلامية أدانوا، وهم ينحازون إلى هذا القطب أو ذاك، وينفون معادله في الطرف الآخر، أولئك الذين اتخذوا الموقف النقيض، رغم أن الطرفين ينطلقان من افتراض خاطئ في أساسه.

إن مؤتمراً كهذا الذي تعقده كلية الآداب في جامعة الزرقاء ليعدّ فرصة طيبة لتسليط الضوء على هذه الإشكالية التي تقف عائقاً في طريق الأدب

الإسلامي، وهو يمضي لتأكيد ذاته قبالة جملة من التحديات الصعبة. فلعل تشخيص الداء يعين على تحديد الدواء الذي يرجع بالمعادلات الجانحة إلى وضعها السويّ فيزيد حركة الأدب الإسلامي المعاصر قدرة على الإبداع والعطاء.

سيحاول البحث متابعة خمس ثنائيات أساسية في سياق النشاط الأدبي وهي:

١. الشكل والمضمون.

٢. التراث والمعاصرة.

٣. الأنا والآخر.

٤. الأديب والفقيه.

٥. المحلية والعالمية.

بدء بتحديد طبيعة العوائق والافتراضات التي تفصل بين قطبي كل سياق، وصيغ ردمها وإقامة الجسور عليها، من أجل استعادة الوفاق المفقود في حدوده الممكنة والمشروعة.

ولقد جرت ـ ولا ريب ـ محاولات عديدة في هذا الاتجاه، ولكنها في معظم الأحيان كانت تكتفي بالتعامل مع هذا السياق أو ذاك. ولذا سيكون البحث - بشكل من الأشكال - محاولة لوضع السياقات الأساسية كافة قيد البحث والمناقشة، من أجل التحقق بأكبر قدر مكن من توظيف أقطاب الفاعلية الأدبية، لخدمة أدبنا الإسلامي المعاصر، وتمكينه من العبور إلى الحلقتين العربية والعالمية، في عصر أصبح الخطاب الأدبي فيه ذا أهمية بالغة بعد الانفجار الكبير في تقنيات التواصل المعرفي والإعلام الثقافي.

(١) الشكل والمضمون:

هذه إحدى الثنائيات التي تعترض مسيرة الأدب الإسلامي المعاصر، وتعرقل تناميها وقدرتها على إقناع الآخرين.

ومع أن المنظور النقدي لهذه الثنائية قد تجاوز هذه المشكلة منذ زمن بعيد، باعتبار العمل الإبداعي ليس خطاباً تقريرياً، أو جهداً تسجيلياً، أو بحثاً في التاريخ، أو نقلاً مباشراً للوقائع والخبرات، وإنما هو خطاب مشحون بالقيم الفنية والجمالية، منزاح عن الدلالات اليومية للكلمات والتعابير، وإلا ما أصبح أدباً؛ ومع أننا قد نجد هذا التلاحم مؤكداً في معطياتنا التراثية وإلا أصبح الأدب ـ كما يقول الجاحظ ـ: «معانٍ ملقاة على قارعة الطريق». وغير الجاحظ جملة من نقادنا القدامى؛ أكدوا تلاحم الشكل والمضمون كابن قتيبة، والقرطاجني، وابن سلّام، بل إن بعضهم لم يفصل أساساً بين طرفي الإبداع كابن رشيق وضياء الدين بن الأثير. ويبلغ التداخل بين هذين الحدَّين أقصى درجات التحامه في نظرية النظم التي صاغها عبد القاهر الجرجاني (ت: ٤٧١هـ)؛ والقائلة بالعلاقة الباطنية القائمة بين الألفاظ والمعاني.

ولا بأس هنا من استدعاء بعض الشواهد بالإيجاز الذي تتيحه صفحات كهذه.

فابن قتيبة يقسم الشعر إلى أربعة أنماط أو أضرب: «ضرب حسن لفظه وجاد معناه، وضرب حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه، ولفظ تأخر معناه وتأخر لفظه»[١].

وابن رشيق يرى أن «اللفظ جسم وروحه المعنى» وأن «ارتباطه كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق دي غويه، مطبعة بريل، ليدن - ١٩٠٢ م، ص ٧ - ٩.

اللفظ؛ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه. فإن اختلّ المعنى كله وفسد؛ بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه»[١].

ويصر ابن الأثير على «أن عناية العرب بألفاظها إنما هو عناية بمعانيها، لأنها أركز عندها وأكرم عليها»، وهو إذ يلحظ اهتمام الشعراء بالجانب اللفظي؛ يؤكد أن ذلك لا يعدو أن يكون «وسيلة لغاية محمودة وهي إبراز المعنى صقيلاً. فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسّنوها، ورقّقوا حواشيها وصقلوا أطرافها؛ فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني»[٢].

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه يبلغ أقصى درجات الالتحام بين اللفظ والمعنى في نظريته المعروفة بالنظم، التي يعرفها بأنها «تلك العلاقة بين الألفاظ والمعاني»، وأنها «تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»[٣]، وأنه لا نظم في الكلم وترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب تلك[٤]، وأن النقد الصحيح يجب ألا ينصبّ على الألفاظ فحسب، بل عليه أن يتابع المعاني فهي التي «تضفي على الألفاظ ما يكون من حسن النظام وجودة التأليف، وهو العلاقة المترتبة على فهم القسمين: اللفظ والمعنى»[٥].

---

(١) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢ م، ١ / ١٢٤.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٣٩ م، ١ / ٣٥٣.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبده والشنقيطي، القاهرة: مطبعة مجلة المنار. ١٣٢١ هـ، ص ٤٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٥) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هلموت ريتر، استانبول: مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤ م، ص ٦.

ومع هذا وذاك، فإن العديد من أدبائنا لا يزال يتشبث بفك الارتباط بين القطبين، لكي يمنح لنفسه الحرية بالجنوح صوب أحدهما.

وفي الحالة الإسلامية فإن الذي يحدث هو ما يمكن اعتباره نقيضاً لخطيئة البرناسية، أي الذهاب باتجاه المضمون دون بذل جهد كاف لتحسين قيم المعطى الأدبي وآلياته الفنية والجمالية. وهي الخطيئة التي سبق وأن وقع في إسارها أدباء الماركسية بإدانتهم للشكلانية، وانجرافهم باتجاه الأداء المباشر في التعامل مع الخبرة الاجتماعية.

ها هنا نجد أنفسنا قبالة وهم آخر، ما كان على الأدباء الإسلاميين أن ينجرفوا فيه، الأمر الذي تمخض عن سيل من المعطيات الإبداعية، في سياق الأنواع كافة، انطوت على نزعة خطابية تقريرية مباشرة، وتضاءلت التقنيات الفنية والجمالية، فأعطيت - بذلك - الفرصة للآخرين لكي يتهموا الأدب الإسلامي بالضعف، والعجز، وأنه لا يرقى إلى مصاف الآداب الأخرى.

والحقّ أن لغة الإبداع التي تباشر مفرداتها صيغ التعبير لن تمنح أدباً، لأن الفاعلية الإبداعية لا تتألق إلا بسلسلة من الكنايات والاستعارات والمجازات، تبتعد بالمعنى عن دلالاته الاعتيادية في لغة الخطاب اليومي إلى مواضع جديدة تمنح المفردات والتعابير نبضاً خفاقاً وألقاً مدهشاً، ولكن شرط أن يتم هذا كله وفق منظومة من الضوابط البيانية والنحوية واللغوية، وفي ضوء قواعد ومرتكزات وثوابت متفق عليها من المعطيات النفسية والاجتماعية والجمالية، والثقافية في نهاية الأمر، من أجل أن يتحقق التواصل في الخطاب بين المبدع والمتلقي ولا يغدو تسيّباً وانفلاتاً وعبثاً.

إن نظرية الانزياح - مثلاً - ليست في نهاية الأمر كشفاً جديداً تماماً، ولكنها تأكيد وبلورة وتنظير لممارسات جمالية ومعطيات بلاغية نفذها

الشعراء منذ اللحظات الأولى لولادة الشعر في هذا العالم. إنهم تجاوزوا، بجر المعنى من حالته اليومية إلى حالات غير مباشرة، وباستخدام الأدوات والتقنيات البلاغية، جعل المعنى مطروحاً على قارعة الطريق، وتحولوا به إلى تشكيل جديد يرفض المباشرة، ويمضي بالدلالة إلى آفاق جديدة هي في نهاية الأمر ما يفرق الشعر عن النثر العادي.

إن الظاهرة الأدبية لن تحقق وظيفتها في الخطاب الإبداعي ما لم تتحقق باثنتين:

المضمون والشكل، أو الفكر والفن. والأدب الإسلامي في بنيته التعبيرية هو كأي أدب في العالم لابد أن ينطوي على طبقتين أساسيتين هما:

١- المعنى الذي يراد التعبير عن مكنوناته.

٢- التقنيات الجمالية التي تمكّنه من الوصول إلى المتلقي بأكبر قدر من التوتر والفاعلية والجمالية والتأثير.

لا يتجادل في هذا اثنان، ولكن الضرورات التاريخية للخطاب الأدبي الإسلامي ربما تكمن وراء إلحاح بعض الدارسين والأدباء، سواء في تجاوز المطالب الحرفية أو التساهل معها في الأقل لصالح المضمون. لكن هذا وحده قد لا يكفي، ولابد أن يفيء أدباء الإسلامية كافة إلى الميزان إذا أرادوا أن يكون أدبهم أدباً، فضلاً عن أن يأخذ طريقه إلى الإنسان والعالم ويحتلّ موقعه المناسب في خرائط الدنيا.

إن التكشّف الكامل للعمل الإبداعي يقوده إلى التضحّل، ويفقده خصائصه الفنية، ويؤول به إلى النثرية الباردة، أو التقريرية، أو ما شئنا من التسميات. ولا بد إذن من التغطية... من المجاز... من إحاطة الخبرة التعبيرية بأكبر قدر ممكن من المضافات الفنية التي تبعد بها عن الكلام الاعتيادي، وهذا ـ على الأغلب ـ قد يقودها إلى نوع من الإلغاز أو

الغموض، وهما في الحقيقة - وبالنسبة المعقولة - مما يميز الإبداع عن المعاني المطروحة على قارعة الطريق.

لكن المبالغة في الإغماض وفق قصد مسبق، قد يقود التعبير إلى التشرنق، والعزلة، ويصدّه عن الوصول إلى المتلقّي فيفقد وظيفته الفنية الأساسية. إن كثيراً من قصائد الشعر الحر ـ على سبيل المثال ـ تتحول على أيدي الأدعياء وأنصاف الشعراء من المولعين بالتقليد والملاحقة، إلى نوع من لعبة الكلمات المتقاطعة... من الشفرات السرية التي قد لا يقدر على فكّها وحلّ رموزها سوى واضعها نفسه، وهذا ـ بالتأكيد ـ ليس ميزة للأديب بقدر ما هو إدانة لأدواته الفنية وقدراته التعبيرية.

مرة أخرى فاننا لن نستطيع أن نصل إلى الآخر ونفتح ثغرة في الجدار الذي يفصله عنا ونقنعه بسماع صوتنا إلا بتحقيق التوازن في معطياتنا الإبداعية بين المضمونية والشكلانية... بين المعاني والقيم الفنية... إننا بأمس الحاجة إلى إعادة الوفاق بين القطبين، وحينذاك يمكن أن نتجاوز عزلتنا.

إن المضمون مهما كان عالياً لن يقدر على التأثير في الآخر وكسب احترامه في دائرة الأدب والفن ما لم يحترم شروط الخطاب الأدبي... ولحسن الحظ فإن محاولات جادّة نفذت ـ ولا تزال ـ لتحقيق تلاحم أكثر بين الشكل والمضمون... مقاربة أشدّ لما يسميه النقاد (النسبة الذهبية) بين القطبين، وكلما ازداد هذا التيار عطاء قدر على كسر الحواجز والانطلاق إلى آفاق أرحب.

(٢) التراث والمعاصرة:

هناك مساحة واسعة من القلق والغموض بصدد الموقف من ثنائية الأصالة والمعاصرة، أو التراث والمعاصرة التي تبدو في أكثر صيغها حدّة فيما اصطلح عليه بـ «تيار الحداثة...» وتأتي في هذا السياق معضلة التعامل مع المعطى الغربي بشكل عام. فيما سنتحدث عنه في ثنائية الأنا والآخر.

وتأخذ هذه الإشكالية صيغاً شتى، من بينها على سبيل المثال ذلك الاعتقاد الخاطئ، السائد لدى العديد من الأدباء الإسلاميين، بأن احترام التراث يوجب رفض الحداثة والتنكّر لها، أو أن قبول بعض حلقات الحداثة يعني بالضرورة التنكّر للتراث. ولقد ثار جدل كثير حول هذه المسألة التي بنيت على فرض خاطئ، فإن أحد القطبين لا ينفي الآخر بالكليّة بل يمكن أن يجد فرصته للتحقق جنباً إلى جنب.

ابتداءً فإن الأدب الإسلامي المعاصر لا تتشكل ملامحه ولا تتحدد شخصيته المتميزة إلا بالتجذر في اثنتين: العقيدة والتراث، وإلا فقد خصوصيته، فإذا كانت الأصول العقدية للأدب الإسلامي مما لا يختلف عليه اثنان؛ فإن التراث باعتباره معطى وضعياً ينطوي على هامش من الحرية تفسح المجال للانتقاء. فإذا سلّمنا بأن ممارسة كهذه لا تعني بالضرورة نفياً للتراث؛ لم يبق ثمة حجة للاصطراع الموهوم بين فئتين من أدباء الإسلامية تلتصق إحداهما بالتراث بأكثر مما يجب حتى أنها لا تكاد تترك بينها وبينه فاصلاً مناسباً للرؤية الصائبة التي تتيح الأخذ أو الرفض على هدى وبينة، وتبعد الفئة الأخرى صوب الطرف النقيض، مدّعية أن الأدب الإسلامي ما دام يحمل لافتة «المعاصرة»؛ فإن عليه أن يفك ارتباطه بالتراث.

إن إحدى خطوات تعديل الوقفة الجانحة لأدبنا الإسلامي؛ هي إزالة هذا الوهم وتحقيق التصالح الموزون بين التراث والمعاصرة. وإن حركة الأدب الإسلامي هذه لهي «معاصرة» بقدر ما يتعلق الأمر بتنظيراتها وجانب كبير من ممارساتها النقدية والدراسية، كما أنها «معاصرة» باستعارتها العديد من التقنيات الإبداعية المتقدمة لدى الآخرين، وخاصة الغرب. وهي «تاريخية» بقدر تجذرها في المعطى التراثي الخصب ذي الخبرات المتراكمة عبر العصور، وليست أقلّها محاولات رائدة مثل «نظرية النظم» للجرجاني، حيث نجد تأسيساً بنيوياً في التعامل مع النص من داخل نسيجه الخاص، وكذلك

المعطيات البلاغية في مجال المجاز والاستعارة والكناية. . . إلخ. مما يمكن أن يطلّ برأسه على (الانزياحية) الأكثر حداثة التي بالغت في التباعد بين اللغة ومطالبها من ناحية، وبينها وبين دلالاتها التعبيرية غير المباشرة من ناحية أخرى، ووضعت معايير نقدية قد تصدق حيناً وقد لا تصدق أحياناً.

ثم إن مصطلح الأدب الإسلامي، قبل هذا وذاك، إذ ينبني على رؤية متميزة للكون والعالم والإنسان والوجود؛ قد يجد انعكاسه ليس فقط في التراث، أو حتى في الأعمال الإبداعية المعاصرة، وإنما في العالم على امتداده. فحيثما التقت مفردات نص إبداعي بهذه الرؤية، وتناغمت معها، أصبح النص صالحاً لإغناء الأدب الإسلامي، الذي يملك من المرونة وسعة الفضاء ما يسمح بانفتاحه على البعدين الزمني والمكاني معاً.

إن تيار الحداثة في سياقيه النقدي والإبداعي سلاح ذو حدين، فهو قد يمنحنا أدوات عمل جديدة في الممارسة النقدية، تكشف وتحدد وتضيء وتتجاوز بالناقد حافات «الذاتية» التي مارست لزمن طويل إصدار أحكامها الارتجالية، وفرضت ميولها وذوقها الخاص على النص بنوع من المصادرة التي تبعد بالنشاط النقدي عن موضوعيته المرجوة. كما أن الحداثة «الإبداعية» يمكن أن تعطينا خبرات وصيغاً جديدة، وتكسر بعض التقاليد الفنية العتيقة باتجاه تقاليد أكثر جدة وملاءمة، وتضع قبالة المبدع حالات مدهشة في توظيف التقنيات الفنية.

لكن هذا هو أحد جانبي الصورة، وثمة الجانب الآخر الذي يقود إليه إلحاح العقل الغربي على تجاوز الثوابت والنزوع إلى التحول والتغير ليس فقط في دائرة الأدب، وانما في جلّ سياقات الفكر والحياة، الأمر الذي أدى في حالات عديدة إلى التضحية بخبرات الأجيال وضرب الثوابت النقدية والإبداعية عرض الحائط، وإيجاد بدائل جديدة سرعان ما كانت تتعرض هي الأخرى للتجاوز والإهمال.

والضحية في معظم الأحيان هو القارئ، الذي لا يكاد يجد موطئ قدم يقف عليه وهو يتعامل مع النص الإبداعي حيناً، ومع الجهد النقدي المنصبّ عليه حيناً آخر.

إن مذاهب النقد الأكثر حداثة ونظرياته أخذت تضيّق الخناق على القارئ وتعزله عن النص الإبداعي لكي تستأثر بالتأويل والتفسير، كل وفق منهجه ورؤيته، ولم يعد من حق القارئ أن يمارس التجوال الحر عبر النص بعيداً عن رقابة النقد وإثرته، ذلك الذي بلغ في أكثر النظريات حداثة، كالبنيوية، والسيميائية، والتفسير الانزياحي، والتفكيكية، وباسم المنهج العلمي في النقد، حدّ إرغام النص على قبول مقولات المشرحة والمختبر!

والحق أن الموضوع يستحق محاولات جادة من النقاد والدارسين الإسلاميين تبيّن مظانّ الإيجاب والسلب في دعوات أو كشوف كهذه، فتضيء بالإيجاب منهجها النقدي الذي يطمح لأن يكون متميزاً، وتتخذ من السلب مؤشراً مدعماً بالحجة والجدل والبرهان، على أنه ما كل ما يجيئنا من الغرب في هذه الدائرة أو تلك من دوائر المعرفة الإنسانية يمكن أن يبهرنا أو يجعلنا نلهث وراءه، متخلين عن أولويات في العمل والمنهج قد تكون أكثر أهمية وجدوى.

إن الاتجاهات الحديثة تلح في تحميل النص دلالياً، أو تشريحه بصيغة مختبرية صارمة لا وجدان فيها، الأمر الذي قد يثير احتمال الانقلاب عليها باتجاه النقد الذاتي الانطباعي، الحر، كرة أخرى. وتلك هي مأساة أحادية الرؤية لدى الغربيين، ليس في مجال النقد فقط، وإنما في سائر الأنشطة والكشوف التي شهدتها دائرة العلوم الإنسانية.

والأولى، كما يتبادر للوهلة الأولى، تحقيق قدر من التوازن بين الموضوع والذات، بين القانون والحرية، بين العلم والذوق، بين التشريح

والرؤية الشمولية، ما دام الأمر ينصبّ على المعطى الإبداعي الذي يصعب، بل يستحيل، إدخاله من عنق زجاجة العلم أو القانون أو المعادلة الرياضية. وبدون التحقق بهذا التوازن، فقد يخشى من حدوث رد الفعل المتوقع، بل المؤكد، لأن المسألة ببساطة هي أن قراء النقد وجماهير الأدب يريدون أن يقرؤوا شيئاً ممتعاً ومجدياً في الوقت نفسه، شيئاً يفسر لهم النص ويضعهم فيه كذلك، أي: يجعلهم ينفعلون به ويتأثرون، ويدركون، بلمسة التعامل المشترك بين الناقد والمبدع والقارئ، الملامحَ الجمالية للنص وقيمَه التعبيرية.

إن كل حركة نقدية تطلع في الغرب تمثل ولا ريب كشفاً ذا قيمة وإضاءة جديدة تخدم الأنشطة النقدية، من أجل التحقق بإيغال أعمق وأكثر انضباطاً في شرايين النص. هذا أمر يكاد يكون متفقاً عليه، لكن محاولات العقل الغربي المعهودة والمكرورة التي تأخذ بخناق المنهج الغربي في حقول الإنسانيات؛ هي سعي لمطّ الاكتشاف لكي يفسر أكبر قدر من الحقائق سواء في حقله الخاص، أو حتى في الحقول الأبعد نسبياً عن تخصصه فيقع في الخطأ، بل إنه كثيراً ما يسعى إلى الاستئثار بالحقل الذي يتعامل معه ويرفض أية إضاءة قد تجيء من رؤية مغايرة أو منهج آخر، على الرغم من أنها قد تكون تفسيراً تكميلياً، ربما يعين الدارس على فهم أعمق وأكثر شمولاً لما بين يديه.

إن التعميم، والرؤية الأحادية التي تتجاوز إضاءات الغير وكشوف الآخرين؛ هما اللذان يجعلان معظم الحركات الغربية في ميدان الإنسانيات تسقط في نهاية الأمر في مستنقع الادعاء بالقدرة على فعل المستحيل؛ والمستحيل ها هنا هو تحويل الكشف الجزئي إلى عقيدة شمولية تعطي جواباً عن كل سؤال. وهذه مسألة تكاد تكون مستعصية، وكثيراً ما قادت إلى نتائج خاطئة أو مهزوزة انتهت بسقوط الكشف نفسه، أو تهافته، وفقدان

الثقة بمصداقيته. كما حدث مع الماركسية والوجودية والفرويدية وغيرها، وصولاً إلى البنيوية التي أخذت منذ الستينيات تتلقى ضربات قاسية، والتي سعت بخلفياتها الفلسفية إلى قتل الإنسان؛ إذا استخدمنا عبارة المفكر الفرنسي المعروف روجيه جارودي، والتي لا تزال تتلقى سيلاً من ردود الأفعال في عدد من بلدان الغرب.

على أية حال، فإن الناقد المسلم، وهو يتعامل مع نظريات وكشوف ومذاهب كهذه؛ يمكن أن يلحظ كيف أن بعض محاولات الحداثة النقدية، كالانزياحية مثلاً، لا ترتبط بأية رؤية أو منظور ذي طابع عقدي، وإنما هي تقنيات منهجية صرفة تضع أدواتها في خدمة النص، بغض النظر عن مدى سلامة هذا المنهج وقدرته على التحليل والتفسير؛ بينما تنسج محاولات أخرى، كالبنيوية مثلاً، حول نفسها منظومة من المفاهيم التي تخرج عن دائرة التقنية باتجاه التعامل مع الإنسان ووضعه في العالم، وقد يصل بها الأمر إلى حافات العقائدية.

ومن خلال هذا الفارق بين النمطين يتأتى للناقد المسلم أن يفيد ما وسعه الجهد من الحالة الأولى ذات الطابع الحرفي الجزئي الذي يتحاشى الشمولية والأيديولوجية، وأن يكون حذراً من الحالة الثانية على الرغم من أن حذره من الخلفيات يجب ألا يصده عن المضي للإفادة من الجوانب الحرفية الصرفة للمحاولة.

والمهم هو تجاوز الوقوع في أحد أمرين: التقبل الكامل لمعطيات الحداثة بدافع الإعجاب والتزام «العلمية» في العمل النقدي، أو الرفض الكامل لها بحجة ارتباطها بخلفيات قد ترتطم في مفرداتها، أو بعضها، مع المنظور الإسلامي للكون والعالم والإنسان، ولطبيعة النشاط الإبداعي.

هذا هو أحد طرفي المعضلة التي يعاني منها أدباء الإسلامية، أما الطرف الآخر فهو الموقف من التراث.

يتحتم علينا ابتداء أن ننظر إلى التراث بوصفه معطى بشرياً ينطوي على الصواب والخطأ، فيه ما هو إبداعي وما هو اجتراري، إنه خزان الحضارة، ما نكتبه من شعر وأدب ونكتشفه من حقائق ونصوغه من فلسفات ونتخلق به من طبائع ونتشكل به من عادات وتقاليد وأذواق... هذا كله يصبّ في ساحة التراث، وقد يكون في العديد من مفرداته وليد بيئة ما، أو زمن محدد، وبالتالي فإنه لا يحمل صفة الإلزام، ونحن لسنا ملزمين بحمله على كواهلنا والمضيّ به عبر الحاضر إلى المستقبل، وهو لا يحمل طابع القدسية على أية حال.

وفي آيتين كريمتين يحررنا كتاب الله من أعمال الأجيال الماضية ﴿تِلْكَ أُمَّةٌ قَدْ خَلَتْ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَلَكُم مَّا كَسَبْتُمْ وَلَا تُسْـَٔلُونَ عَمَّا كَانُوا۟ يَعْمَلُونَ﴾ [البقرة: ١٣٤]، وهو يدين الكفار لتشبثهم الأعمى بتقاليد الآباء والأجداد: ﴿...إِنَّا وَجَدْنَآ ءَابَآءَنَا عَلَىٰٓ أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَىٰٓ ءَاثَـٰرِهِم مُّقْتَدُونَ﴾ [الزخرف: ٢٣].

وعليه فنحن نستطيع أن نتعامل مع التراث بكل حرية: نقبل ونرفض، نفكك ونتنقي، نعيد التركيب في ضوء ما تقود إليه هذه العملية من بناء لأنفسنا وتأكيد لوجودنا كأمة متميزة. ومدار الأمر أن نكون مخلصين لله ورسوله ﷺ الذي منحنا معياراً إنسانياً مرناً في التعامل مع مفردات سلوكنا اليومي والمعرفي في حديثه الشريف: «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل أمرئ ما نوى»[1].

فإذا أردنا أن نتحرك، او نمارس فعلاً حضارياً وتوافرت النية المخلصة في دائرة الضوابط الشرعية فذلك هو الضمان، بخلاف أولئك الذين يتعاملون مع تراثنا من خارج دائرة الإسلامية من الملاحدة والعلمانيين والمتغربين، الذي يدسّون رؤوسهم في المعطيات التراثية برؤية انتقائية مسبقة

---

(١) رواه الشيخان.

لا يحكمها ضابط أو معيار، ويسوقها الظن والهوى، فتكون النتيجة عبثاً بمقدّرات هذا التراث وتزييفاً لخصائصه.

فنحن بقدر ما نرفض التعبّد للتراث والتقديس لمفرداته؛ نرفض في الوقت نفسه العبث بمقدّراته والتعامل معه بمعايير يؤتى بها من خارج الدائرة الإسلامية فيما يجعلها لا تصلح ـ ابتداء ـ للوصول إلى نتائج مقبولة.

إننا أحرار في تعاملنا مع التراث شرط أن نكون مخلصين لخصوصياتنا وعقيدتنا وثوابتنا وتاريخنا، وأن يتجاوز هذا التعامل الصيغ المتحفية الساكنة أو حتى الأكاديمية البحتة، وأن يعين - بدلاً من ذلك - على تحريك حياتنا الراهنة وإعادة تركيبها في ضوء الخبرة التاريخية من أجل أن نتجاوز حالة التفكّك وانعدام الوزن وضياع الشخصية.

إن التجذّر في التراث ليس ترفاً أو اختياراً، ولكنه قدر كل فاعلية ثقافية تسعى لأن يكون لها مكان في العالم من خلال تشبّثها بالشخصية المتفردة والملامح ذات الخصوصية، ولن يكون هذا بدون الامتداد صوب البعد التاريخي، أو العمق التراثي للتحصّن به والاستهداء بمعطياته، جنباً إلى جنب مع الأصول العقدية التي تشكّل قاعدة العمل الأساسية وبوصلة الانطلاق والتوجيه.

هنالك حقيقة طالما غابت عن أذهاننا ونحن نتحدث عن ثنائية التراث والمعاصرة، رغم أنها قد تكون بداهة من البداهات، وهي أن المعطى التراثي نفسه كان ساعة تشكّله «معاصراً»، بمعنى أنه وليد اللحظة التاريخية بكل مكوناتها ومؤثراتها وموروثها التراثي القادم من نقطة زمنية في الماضي، ولم يكن ـ بالتالي ـ مأسوراً بسلطة التراث الذي يسبقه في الزمن. قد يتأثر به ويتلقى عنه، ولكنه لا يعكسه كالمرآة أو الناسوخ دونما إضافة أو إبداع.

هذا إلى أنه من المعروف لدى الدارسين أن التعامل مع الموروث الثقافي، ومعطيات الآباء والأجداد بشكل عام، إما أن يعتمد صيغة اتباعية

تمارس التقليد والاجترار ولا تكاد تضيف جديداً، أو صيغة إبداعية لا تتنكر للموروث، ولكنها - في الوقت نفسه - لا تسمح بأن تقع في شباكه.

ويكاد يكون من المتفق عليه أن هذه الحالة هي التي تشكل أحد العوامل المساعدة على تنامي الفعل الحضاري، وبالعكس فإن الحالة الاجترارية تعكس في معظم الأحيان الوضع التاريخي الذي يتعثّر فيه هذا الفعل ويمضي بالحضارات صوب التدهور والسقوط.

(٣) الأنا والآخر

في المنظور التاريخي كانت «الأنا» لا تلغي «الآخر» ـ في معظم الأحيان ـ أو تصادره، وكان تحقّق «الآخر» لا يعني ـ بالضرورة ـ الحكم بالإعدام على «الأنا»، بل إن بمقدور المرء ـ على العكس ـ أن يضع يديه على سياقات مترعة بالخصوبة والعطاء بخصوص ثنائية الأنا والآخر، كانت ـ في حالات كثيرة ـ تمنح القطبين معاً الفرصة للتحقق والصيرورة والتنامي.

صحيح أن لحظات النفي والاصطراع والمصادرة امتدت عبر مساحات واسعة في الزمن والمكان، لكنها ـ على أية حال ـ ليست الصيغة الوحيدة.

أما على المستوى العقدي؛ فيكفي أن نرجع إلى المنظور القرآني للثنائية لكي يتأكد لنا أنها مركوزة في الجبلّة الآدمية، وأنها تنطوي على الإيجاب والسلب معاً، وهي في الحالة الأولى يمكن أن تكون فرصة مناسبة للحركة والتجدد والإبداع والعطاء.

إن الإرادة الحرة والاختيار المفتوح اللذين مُنحا للإنسان، فرداً وجماعة، للانتماء إلى هذا المذهب أو ذاك، يقودان بالضرورة إلى عدم توحّد البشرية وتحوّلها إلى معسكر واحد، أو أرقام في جداول رياضية صمّاء. إن قيمة الحياة الدنيا وصيرورتها المبدعة تكمن في هذا التغاير بين

الأنا والآخر، وأن حكمة الله سبحانه شاءت - حتى بالنسبة للكتلة أو المعسكر الواحد - أن تشهد انقساماً وتغايراً وتنوّعاً وصراعاً.

والقرآن الكريم يحدثنا عن هذه الثنائية في أكثر من مكان، ووفق أشد الصيغ واقعية ووضوحاً: ﴿لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَٰكِن لِّيَبْلُوَكُمْ فِي مَا آتَاكُمْ فَاسْتَبِقُوا الْخَيْرَاتِ...﴾ [المائدة: ٤٨] ﴿وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ النَّاسَ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَا يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ ﴿١١٨﴾ إِلَّا مَن رَّحِمَ رَبُّكَ وَلِذَٰلِكَ خَلَقَهُمْ...﴾ [هود: ١١٨-١١٩].

وكثيراً ما يكون اختلاف الألسنة والألوان الذي يعقبه تغاير الثقافات وتعدّد الأعراق، أحد العوامل الأساسية التي تكمن وراء التنوع الذي هو بحدّ ذاته صيغة من صيغ الإبداع الإلهي في العالم: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ إِذَا أَنتُم بَشَرٌ تَنتَشِرُونَ﴾ [الروم: ٢٠] ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالِمِينَ﴾ [الروم: ٢٢].

أما عن الهدف من وراء هذا التغاير، فإن القرآن يجيب: ﴿وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّفَسَدَتِ الْأَرْضُ وَلَٰكِنَّ اللَّهَ ذُو فَضْلٍ عَلَى الْعَالَمِينَ﴾ [البقرة: ٢٥١].

وهكذا فإن التغاير يقود إلى تحريك الحياة نحو الأحسن، وتخطّي مواقع الركود والسكون والفساد، ومنح القدرة للقوى الإنسانية الراشدة كي تشدّ عزائمها قبالة التحدّيات.

إلا أن القرآن ـ وهو يتحدث عن الصراع الناجم عن التغاير البشري في المذاهب والأجناس واللغات والمصالح والثقافات والبيئات الجغرافية ـ لا يقصر المسألة على التقاتل والتدافع، إنما يمدّها إلى ساحة أوسع، ويعطي للتغاير البشري آفاقاً بعيدة المدى، تبدأ بإشهار السلاح، وتمتدّ لكي تصل إلى الموقف الأكثر إيجابية، والذي يجعل من التغاير سبباً لعلاقات إنسانية

متبادلة بين الأمم والأقوام والشعوب، تسعى للتقارب والتعاون والتعارف، مع بقاء كل منها على مذهبه أو جنسه أو لونه أو لغته أو بيئته الجغرافية: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓا۟ ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ [الحجرات: ١٣].

فإذا ما انتقلنا من العام إلى الخاص، أي من الدائرة الحضارية أو الثقافية على اتساعها، إلى حلقة الآداب والفنون، وجدنا أنفسنا قبالة ثنائية يمكن أن تمنح الأدب الإسلامي ـ إذا أُحسن توظيفها ـ خبرات مضافة تمكّنه، ليس فقط من أن يزداد نضجاً ويستوي على سوقه، وإنما ـ أيضاً ـ من التأثير في الآخر والتحوّل، شيئاً فشيئاً، إلى العالمية التي تمثّل السقف العالي الذي يطمح إليه كل أدب قدير على العطاء والإبداع. وهي ـ في المقابل ـ إذا أسيء توظيفها؛ فإنها ستقود إلى إحدى اثنتين: العزلة عن الآخر وتضييع فرص الاتقان والإحسان من جهة، أو الفناء فيه وضياع الملامح الأصيلة التي تميز آداب الأمم والشعوب وتمنحها خصوصياتها، من جهة أخرى.

وإذا كنا في المحور السابق قد تحدثنا عن العلاقة الزمنية ذات البعد العمودي بين التراث والمعاصرة؛ فإننا هنا سنؤشر على العلاقة المكانية ذات البعد الأفقي بين الأنا والآخر، وهي فرصة مناسبة للحديث ـ كرة أخرى ـ عن إشكالية حدود التعامل الإسلامي مع معطيات الأدب الغربي عموماً ـ وليس في دائرة الحداثة فحسب ـ تلك المعطيات التي ينطوي عليها المعمار الواسع المتشعب لهذا الأدب.

في البدء يجب التذكير بأن حركة الأدب الإسلامي المعاصر ما دامت لم تزل في مرحلة التأسيس والتشكّل؛ فلابد أن تشهد تبايناً في وجهات النظر إزاء العديد من القضايا المرتبطة بالنشاط الأدبي. هذا التباين أو التغاير الذي يتدرج في مساحاته الفاصلة بين الطرفين حتى يبلغ في بعض الأحيان

مدى بعيداً قد يعزل أحدهما عن الآخر، ويقطع كل الجسور التي من شأنها أن تمكّن أحدهما من العبور إلى الطرف الآخر.

وليست هذه الظاهرة أمراً استثنائياً ولا حالة شاذة أو مرضية. على العكس إنها الظاهرة الأكثر حدوثاً في مراحل التشكّل والتأسيس، ليس على مستوى الأدب فقط، وإنما في السياقات الثقافية كافة (ولنتذكر ما الذي حدث في مرحلة تأسيس الثقافة الإسلامية عبر مجابهتها المبكرة لتحديات الثقافات الأخرى).

إن التلاقح بين الأفكار المتغايرة في إطار الرؤية المشتركة يقود إلى مزيد من الخصب والتنوّع والعطاء، وهذا أمر بديهي، مادام هناك قاسم مشترك يجمع المتحاورين على الخطوط العريضة. لكن الأمر قد لا يقف عند هذا الحد، فقد يمضي إلى ما هو أبعد فيتحوّل، وهذا هو الجانب الخطر في الظاهرة، أي نوع من الفصام التام، وإلى التشرذم في نهاية الأمر داخل توجّهات متغايرة ترفض الحوار، وتتشرنق داخل نسيجها الخاص دونما أية محاولة جادة لسماع صوت الآخرين، فلعل في بعض مفرداته إضاءة أو إضافة ما تعين على النموّ المأمول.

والآن فمن الضروري التحول من هذا التعميم الذي قد لا يعني شيئاً، إلى التخصيص، أي إلى تنفيذه في إطار مشكلة محددة تباينت حولها وجهات النظر، وتمخّض عن ذلك سياقان من الجدل أحدهما إيجابي يعبر عن نفسه بالرغبة في الحوار الجاد المخلص للوصول إلى نتائج أكثر دقة، وثانيهما سلبي يرفض فتح أية نافذة لتبادل الرأي مع الطرف الآخر.

إنها قضية التعامل مع الأدب الغربي وتوظيفه في النشاط الإبداعي والدراسي والنقدي الإسلامي. ذلك أن ساحة الأدب الإسلامي المعاصر تشهد اليوم تيارين أساسيين في مواجهة تحدي الأدب الغربي، أو في الأقل

إزاء التعامل معه كنشاط ذي طبقات عديدة (وسنتجاوز الآن الوقوف عند تيار ثالث يتخذ موقفاً وسطاً بين القبول والرفض، وهو في حقيقة الأمر الحالة المتوازنة المطلوبة، والتي يؤمل أن يلتقي عندها التياران الآخران إذا فتحا باب الحوار الجاد للوصول إلى قناعات مشتركة).

البعض يرفض هذا التعامل ابتداء، وقد يدين أصحابه بضعف وتخلخل الأسس الإسلامية لثقافتهم الأدبية، بغضّ النظر عن الطبقة أو المعطى الأدبي الغربي، وموقعه في المعمار الشامل ذي الطبقات والأدوار، بل هو يرفض حتى استعارة بعض مصطلحات هذا الأدب، وتوظيفها إسلامياً، ولو بصيغة مرحلية تستهدف التوصيل لحين إيجاد أو نحت مصطلحاتنا الإسلامية الخاصة بنا.

والبعض الآخر يذهب في هذا التعامل إلى حدوده القصوى، وأيضاً دونما تمييز لموقع المعطى الغربي من خارطة النشاط الأدبي. وأجدني مضطراً للتأكيد على وجود خارطة، أو معمار ذي طبقات عديدة في دائرة النشاط الأدبي الغربي، لأنها ليست كلها سواء في مدى تماسّها مع المنظور الفكري أو العقدي، أو حتى الثقافي، وبالتالي فإن وضعها في سلة واحدة، والحكم عليها بصيغة المصادرة، سيقود إلى خطأ في الموقف من التعامل معها في الحالتين أي في حالة الرفض الكامل أو القبول الكامل.

ومن أجل توضيح هذه النقطة بالذات، التي هي عصب الموضوع، لابد من تذكير القارئ بأن النشاط الأدبي الغربي يتضمن الفعاليات أو المعطيات التالية التي قد يرتبط بعضها ببعض، وقد يفضي بعضها إلى بعض، ولكنها ليست بالضرورة انبثاقاً أو تماسكاً عضوياً، بحيث أن التعامل مع أي طرف منها سيجرّ وراءه تأثيرات الطبقات أو المفردات كافة.

فبعد رحلة قرون متطاولة من الجهد والعطاء، والمحاولة والتجريب؛ أخذت معطيات الأدب الغربي السياقات الأساسية التالية:

(١) المعطيات الإبداعية وفق أنواعها المعروفة، والتي تشكل قاعدة البناء كله.

(٢) المنظور أو الرؤية الشمولية التي تتشكل في ضوئها هذه المعطيات فتتكون بموجبها:

(٣) مدرسة أو مذهب أدبي كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والوجودية... إلخ.

(٤) الجهد النقدي الذي يسعى لإضاءة الأسس الجمالية للنص الإبداعي، وتحليله، وصولاً إلى قيمه الفنية ودلالاته المضمونية وطبيعة ارتباطه بالمنظور وبالمذهب الذي يندرج تحته.

(٥) الطريقة أو المنهج الذي يدرس الحركة، أو الظاهرة الأدبية، عبر مساراتها الشاملة في الزمن والمكان، وفي ضوء قوانينها وارتباطاتها الداخلية الصميمة (ويجيء تاريخ الأدب لكي يندرج تحت هذا السياق).

(٦) النظرية التي تلمّ هذه المساحات وتنطوي عليها جميعاً

فالنشاط الأدبي ليس إبداعاً فحسب، كما أنه ليس قراءة نقدية للنص الإبداعي فحسب، وإنما هو فضلاً عن هذا وذاك مذاهب ومدارس في الإبداع، تتشكل وفق المنظور أو الإطار الشامل الذي يتكون الجهد الإبداعي في رحمه، كما أنه (مناهج) و (طرائق) لدراسة الأدب وتصنيفه وفق سياقاته في الزمن والمكان، وفي ضوء قوانينه وارتباطاته الداخلية، ثم هو في نهاية الأمر نظرية شاملة تلمّ هذا كله، وتبحث عناصر الارتباط والتأثر والتأثير بين طبقاته، وتؤشر على النسب والأبعاد بين معطياته، ثم تسعى لاستخلاص التوجهات الشمولية التي تندرج وتصبّ فيها مفردات النشاط الأدبي كافة، لكي تصنع أو تصوغ توجّهاً ذا شخصية محددة وملامح متميزة.

صحيح، مرة أخرى، أن ثمة ارتباطاً من نوع ما بين هذه السياقات أو الحلقات الست، ولكنه ليس بالضرورة ارتباطاً بينها جميعا، فقد يكون بين حلقتين أو ثلاث، وتظل الحلقات الأخرى أو بعض مفاصلها سائبة حرة قد تتأثر بالحلقات الأخرى، وقد تؤثر فيها، وقد لا تتأثر أو تؤثر بحال.

ومن خلال هذه الثغرة قد نجد ممراً مشروعاً للدخول إلى معمار هذا الأدب أو إلى أحد أدواره، والإفادة منه وظيفياً في إنضاج حركة الأدب الإسلامي واستكمال مقوماته. وعلى سبيل المثال، فإن بالإمكان تفكيك المنهج الواحد، وانتقاء العناصر الملائمة، والتي لا ترتطم بالرؤية الإسلامية في التعامل النقدي، ورفض اعتبار المنهج وحدة نهائية يصعب تفكيكها، كما ترى التوجهات التي تدعي العلمية.

مهما يكن من أمر فإن المنهج هو غير المذهب وغير النظرية، ورغم أنه قد يرتبط بخلفيات تنظيرية أو مذهبية، وقد يتجذر في الرؤية أو العقيدة، لكن هذا يجب ألا يكون حكماً نهائياً، لأن هناك من المناهج، أو بعبارة أدق، مساحات ومفاصل في نسيج المناهج، ما يمكن أن تكون بمثابة أداة حيادية تقنية صرفة، قد يكون التفريط بها تضييعاً لفرصة ممتازة لإضاءة المسالك أمام الأنشطة النقدية الإسلامية، وبخاصة في مجال النقد التطبيقي.

خلاصة القول أننا بإزاء فرص للتوظيف في سياق حركتنا الأدبية، تزيدها نمواً وخصباً واكتمالاً، وتقرِّبها أكثر من لغة العصر، ومن الوصول إلى الآخر خارج دائرة الإسلامية نفسها، لكي تقنعه بمعطياتها في هذا الجانب أو ذاك من جوانب النشاط الأدبي: إبداعاً أو دراسة أو تنظيراً أو نقداً.

فإذا كانت مفردات هذه الفرص وقنواتها ذات طابع تقني صرف لا يرتطم من قريب أو بعيد بأية من القيم والمنظومات الإسلامية؛ فلماذا نفرِّط بها ونعلن الحرب عليها؟ وإذا كان الأصل في الأشياء الإباحة ما لم يرد نص

بتقييدها، كما تقول القاعدة الفقهية المعروفة، فلم نسوق المباحات إلى دائرة الكراهية أو الحرمة؟ ولم نسدّ القنوات التي قد تمنح إسلاميتنا أدوات أكثر قدرة على التعبير عن الذات، وإدراك الأبعاد الحقيقية للإبداع كوسيلة للتعبير؟

وسيكون من فضول القول التذكير بأن الاندفاع غير المبرمج باتجاه الأخذ عن النشاط الأدبي الغربي دونما ضوابط ولا معايير إسلامية تفرز وتعزل وتميز وتختار؛ سيكون نوعاً من الانتحار الثقافي، لأنه سيقود إلى فقدان الهوية والذوبان في منظور «الآخر».

وهكذا تجد الحركة الأدبية الإسلامية نفسها في أمس الحاجة إلى مزيد من الحوار المرن المفتوح غير المتشنج بين التيارين الإسلاميين بخصوص التعامل مع الآخر، من أجل أن تفيء الأطراف كافة إلى الوسطية التي هي نبض الممارسة الإسلامية الأصيلة في كل منحى من مناحي الحياة، وهي ليست موقعاً جغرافياً، ولا اختياراً هروبياً لمواقع السلامة، وإنما ـ على العكس ـ انتقاء إرادياً صعباً لعناصر الإيجاب في الظواهر كافة من أجل التحقق بأكثر الصيغ توافقاً وانسجاماً وقدرة على العطاء.

(٤) المحلية والعالمية

لن يكون بمقدور الأديب - أياً كان - أن يتجاوز تأثيرات «المحلية»، وخصائصها، ويقفز إلى العالم، متجرداً عن خصوصياته وملامحه بحجة رفع الخطاب الإبداعي إلى الإنسان في كل الأماكن والبيئات، لأنه حينذاك سيفقد «تشخيصه» المتميز إلى نوع من «التجريدية» التي تفقده القدرة على أية إضافة نوعية للأدب العالمي، وقبل ذلك، تسلبه إمكانية التأثير في «الآخر» ومنح أعماله المصداقية الضرورية لكل إبداع.

إن العالمية لا تنفي المحلّية بل تتطلبها، لكي تكتسي لحماً ويتفجر الدم الحار في شرايينها. وبالعكس، فإن المحلّية لن يكون بمقدورها الفكاك من

أسر التحيّز في الزمن والمكان، ومن حصار الرؤية النسبية، ما لم تطمح ـ ابتداء ـ إلى تحويل المحلي إلى العالمي، أي جعل القيم الفنية والموضوعية والذاتية كافة، ترتفع بالخطاب إلى مستوى الإنسان والعالم.

بمعنى أن الأديب المتمرس قدير على أن يكون محلياً وعالمياً في الوقت نفسه، في ضوء قاعدة الـ «هذا وذاك» وليس «هذا أو ذاك»: الوفاق الذي يسلك الثنائيات ـ أية كانت ـ في سياق لحن هارموني تؤدي التغايرات فيه دورها المرسوم في إخراج الوفاق اللحني المؤثر الجميل.

إن هناك قاسماً مشتركاً في المعاناة البشرية بين الناس جميعاً، ولكن تفاصيل هذه المعاناة، وأنماطها، وطعومها، تتغاير من بيئة إلى أخرى، ومن مكان إلى مكان. إنها في أمريكا اللاتينية غيرها في الولايات المتحدة، وهي في بريطانيا غيرها في فرنسا، كما أنها في روسيا تختلف عنها في الصين، وفي عالم الإسلام عنه في عالم الهند الصينية... وهكذا. بل إنها قد تتغاير داخل البيئة الواحدة بين إقليم وإقليم ومدينة وأخرى، وداخل المدينة الواحدة بين حي وحي وزقاق وزقاق، ولكنها ـ في نهاية الأمر ـ تنبض بقدر مشترك من الهمّ والوجع والكدح والأمل والرغبة الحثيثة في تجاوز المتاعب والانكسارات والتحقق ـ ولو بالحد الأدنى ـ من إنسانية الإنسان.

وإننا نتذكر كيف أن كبار الأدباء ما صاروا عالميين ومنحوا ـ ربما ـ الجوائز الكبرى إلا من خلال الملامح والخصوصيات المحلية التي رفعوا من خلالها خطابهم الإبداعي إلى العالم كله... هل نستطيع أن تنسى رائحة الجوافة ـ إذا استخدمنا تعبير الروائي الكولومبي ماركيز ـ ونحن نقرأ جلّ الأعمال التي نسجها روائيو أمريكا الوسطى والجنوبية، فحازوا إعجاب القراء والنقاد في كل مكان، وترجمت أعمالهم إلى معظم اللغات الحية؟ هل يستطيع ناقد ما، مهما أوتي من مهارة، أن يفك الارتباط بين البيئة

الكاريبية بكل تفاصيلها المتميزة، وطعومها وروائحها وعاداتها وتقاليدها وأذواقها وخبراتها وتراثها ورؤيتها للحياة، وبين البعد الإنساني أو العالمي الذي يتجاوز نسبيات المكان في (مائة عام من العزلة) أو (خريف البطريق)؟

إن هذين العملين ـ على سبيل المثال ـ نُسجا من مفردات البيئة اللاتينية، ولكنهما قدرا على الوصول إلى العالم كله، فأصبحا عملين عالميين بمعنى الكلمة، ليس فقط لأنهما ترجما إلى كل اللغات الحية، وليس فقط لكونهما ارتفعا بالأداء الفني إلى وتائره العليا، بغض النظر عن الاختلاف في الرؤية والمضامين، ولكن مع هذا وذاك، وربما قبل هذا وذاك، لكونهما لم يقفزا في الفضاء، وينسلخا عن عمقهما البشري المتميز، بحجة تجاوز النسبيات المحلية إلى العالم، ومخاطبة الإنسان.

فمن عادات البيئة المحلّية، وأعرافها وتقاليدها، من أذواقها، من رؤيتها للأشياء، من خبراتها وممارساتها ومفردات حياتها اليومية، من عمقها التاريخي وتراثها وخصائصها الجغرافية، من حَرِّها وبردها وجبالها وصحاريها وغاباتها ورياحها وروائحها، من هموم الناس فيها وآلامهم ومطامحهم وكدحهم للخلاص من كل صنوف القهر والابتزاز، من جشعهم وطغيانهم وتسلّطهم ونزوعهم للتألّه في الأرض... مما يدور في المقاهي والمطاعم والأزقة والحارات والأسواق... من هذا كله ينسج الروائي المبدع عمله، لكي ما يلبث أن يتقدم به إلى العالم كله، وهو يحمل صدقه الفني وامتلاءه باللحم وتدفّق الدم، ليس هذا فحسب، بل إنه ينقل ـ باحترامه للبيئة ـ هموم الناس فيها إلى إخوانهم في كل مكان لكي يعرفهم بما يحدث هناك وفق أكثر الأساليب قدرة على التأثير.

إن هذه المسألة معروفة لدى النقاد والدارسين والقراء، بحيث أن إثارتها، أو وضعها في دائرة الجدل، قد يكون نوعاً من الترف الذهني، أو

تضييع الجهد والوقت. ولكنها بالنسبة لأدباء الإسلامية يجب أن تثار، أن توضع في دائرة الضوء من أجل إزالة واحدة من الملابسات التي تضعف أعمالهم، أو التخفيف من وطأتها في الأقل.

إن بعضهم يتصور أن الإسلام ما دام في أساسه عقيدة شمولية وديناً عالمياً؛ فإن الأدب الذي سيعبر عن خبرات الإسلاميين وينقل همومهم يجب أن يكون ـ بالضرورة ـ أدباً عالمياً. وليس بمقدور أحد أن ينكر هذه المقولة، ولكنها ليست سوى أحد وجهي الصورة، بينما هناك الوجه الآخر، الذي هو الزم للعمل الإبداعي.

إن الخبرة الإسلامية ليست خبرة تجريدية تتشكل بعيداً عن حيثيات الزمن والمكان، بل هي وليدة تنزيل المقاصد الشرعية العليا على الزمن والمكان، اي على الخصائص النسبية للزمن والمكان، وتظل بعد ذلك قديرة، بفضائها الواسع الذي لا تحدّه حدود، بمرونتها وحيويتها واستمدادها من علم الله سبحانه الذي لا يحدّه زمن أو مكان، تظل قديرة على التنزيل في كل بيئة وفي كل زمان.

يمكن ـ للحظات ـ أن نستدعي الشاهد الفقهي، ليس في عصور التقليد والإحباط وانطفاء جذوة العقل، وغياب الفعل الاجتهادي؛ ولكن في زمن الإبداع حيث كان الفقيه يقود الحياة ويصنعها.

ما الذي كان يحدث؟ لنتذكر حلقة فحسب مما يسمح به المجال. إن ما أفتى به الشافعي ـ على سبيل المثال ـ في البيئة العراقية، غير ما أفتى به، في القضية أو النازلة نفسها، في البيئة المصرية... ما الذي يعنيه ذلك إن لم يكن احترام مطالب البيئة وخصوصياتها، من جهة، وقدرة الفقه الإسلامي على التعامل مع المتغيرات البيئية كافة، من جهة أخرى؟

ومعنى هذا أيضاً، وبقدر ما يتعلق الأمر بالنشاط الإبداعي، أن على الأديب أن يحترم معطيات البيئة وحيثياتها، (شرط ألا ترتطم بالثوابت

العقدية بطبيعة الحال، وإلا فإن عليه أن يعلن الحرب عليها ويمارس هدمها جمالياً وبقوة الأداء الفني غير المباشر)، وأن يرفع خطابه الإسلامي: تجربته، خبرته، رؤيته للأشياء، همومه وأوجاعه، آماله ومطامحه، إلى العالم كله من خلال البيئة التي يتنفس هواءها، ويعيش همومها، وينبض بكل ما تنبض به من مفردات.

لقد أوقع العديد من أدباء الإسلامية أنفسهم في وهم غير مبرر على الإطلاق، فاعتبروا المحلية عائقاً يصدّهم عن الذهاب إلى الإنسان في كل بيئة أو مكان، وافترضوا تضادّاً بين القطبين ففرطوا بأحدهما من أجل كسب الآخر، فخسروا الاثنين معاً.

ولقد سبق وأن وقع أدباء الماركسية في إسار هذا الوهم وحاولوا أن يقفزوا إلى العالم بكلائشهم ومعطياتهم الفجة، ومباشرتهم العقدية، بحجة الاستجابة لمطالب الفكر الشمولي للمذهب، ولكن أعمالهم كانت تفقد ـ شيئاً فشيئاً ـ أصالتها الفنية وإبداعها الجمالي وقدرتها على التأثير، واختارت ـ بالتالي ـ أن تضع بينها وبين العالم سداً يمنعها من العبور من حيث أنها أرادت أن تمضي إلى العالم بخطابها الأدبي.

وبنظرة سريعة على «النكهة» الروسية المحلّية في أعمال أدباء كبار كتولستوي ودستويفسكي وتورجنيف وجيكوف، تلك التي نقلت خطابهم إلى العالم كله فأثّرت فيه واكتسبت صفة الديمومة والخلود في المكتبة الأدبية، ومقارنتها بالأعمال الفجّة لأدباء الماركسية الذين لا يكاد أحد يتذكر أسماءهم؛ يتبين لنا ما الذي يريد عدد من أدباء الإسلامية، يحاولون المضي في الطريق نفسه لتأكيد عالمية عقيدتهم، حيث لن تكون النتيجة سوى وقوع أعمالهم هذه التي تجاوزت مقولات التاريخ الجغرافية في دائرة الإهمال والنسيان.

ولنتذكر - على سبيل المثال أيضاً - ما حدث عبر مراحل ازدهارنا الحضاري. لقد تمكن العديد من الأدباء والشعراء أن يفرضوا أدبهم على العالم، وأن ينتقلوا بخطابهم إلى الإنسان في كل مكان. ولم يكن هذا الخطاب تجريدياً يتجاوز حيثيات البيئة بل إنه كان ينبض - في كل حرف أو كلمة - بخصائصه المحلية التي منحته نكهة وخصوصية جعلته يقدم إضافة فنية خصبة للآداب العالمية. فها هنا طعم أندلسي، وهناك مذاق شاميّ، وفي بيئة أخرى رائحة تركية أو فارسية... وهكذا.

ومرة أخرى، فإن المحلّية لا تنفي العالمية، وهذه لا ترفض المحلية، فليست العلاقة بين القطبين علاقة تضاد أو اصطراع، وإنما تكامل ووفاق.

فمن مجمل البيئات المحلية في العالم، من مفرداتها وخصوصياتها ومذاقاتها تتشكل خارطة العالم، وينسج الأدباء في كل مكان نسيجاً متنوع الألوان والتصاميم، ولكنه يتشكل بالخيط الإنساني الواحد الذي هو نفسه في كل زمن ومكان.

إن بيئاتنا المحلية الإسلامية هي نقطة الانطلاق الصحيحة إلى العالم الذي ينتظر من الأديب المسلم أن يحكي له عما يخفق في بيئته الإسلامية نفسها، وليس في أية بيئة أخرى... ومن خلال هذا الانعكاس الصادق للوجع الإسلامي الذي تئن به بيئاتنا... من خلال الكدح الصابر لاستعادة كلمة الله في الأرض، يمكن أن نؤثر في الآخرين... أن ننقل خطابنا إلى العالم وأن نؤثر في سمعه ووجدانه في الوقت نفسه.

(٥) الأديب والفقيه:

وهذه ثنائية أخرى انحرف بها المسار في دوائر الإسلاميين وأرغم القطبان - بدرجة أو أخرى - على أن يدير أحدهما ظهره للآخر، متعمداً حيناً، أو بتأثير من الكسل العقلي وضعف الإحساس بالمسؤولية في معظم الأحيان.

لقد وضع الطرفان ـ نتيجة قناعات أو ممارسات خاطئة ـ في حالة تضاد، رغم أنهما ـ ابتداء ـ متوافقان يرشد أحدهما الآخر، ويضع إشارات المرور في دروبه ومسالكه كي لا يضل الطريق، ويخرج ـ بزاوية ضئيلة أو منفرجة ـ عن رؤيته ونبضه وخصائصه الإسلامية، ويضع ثانيهما التحديات والأقضية الجمالية والإبداعية قبالة الآخر فيدفعه إلى المزيد من الكدح الذهني لإيجاد الاستجابات المناسبة في ضوء الضوابط الشرعية والمقاصد العليا.

إن الطرفين يستمدان من نبع كتاب الله وسنة رسوله ﷺ واجتهادات الأجداد والآباء، وكلاهما يحرص على أن يؤدي وظيفته «الاجتهادية» أو «الإبداعية» في ضوء تصورات هذا الدين ومقوماته الأساسية. هذا يتساءل وذاك يجيب... هذا يبدع وذاك يرشد الإبداع من أجل ألا يخرج عن جلده وبصماته الإسلامية، ومن أجل أن يمنح الأديب المزيد من المساحات التعبيرية «المشروعة» التي يمكن أن يتحرك خلالها ويغزل من خيوطها خبراته وأعماله.

ومن أجل أن يكون المرء منصفاً لا بد من التأشير على جملة عوامل مارست دورها السيء في حفر الخنادق بين الطرفين، وجعل القطيعة بينهما تكاد تكون القاعدة التي لا تزعزعها الاستثناءات.

ومن بين هذه العوامل أن الفقيه ـ عبر قرون الفصام النكد بين الدين والدنيا ـ انسحب من الحياة بعد أن كان يقودها ويصنعها، وبمرور الوقت لم يعد أحد يرجع إليه لكي يستفتيه ـ اللهم إلا في الأحوال الشخصية ـ ولم يعد هو راغباً أو قادراً على تقديم الجواب المطلوب.

فإذا كان في الأمور الحيوية الأكثر إلحاحاً لا يمارس حضوره المطلوب؛ فكيف بالنسبة لما يمكن اعتباره من المسائل الكمالية أو ـ ربما ـ الثانوية كالجمال والإبداع؟

وأدباء الإسلامية من جهتهم ـ وبسبب من عجز بعضهم وقصوره وتضحّل معارفه الشرعية ـ وجدوا في انسحاب الفقيه، أو سلبيته، فرصة ملائمة للمضي في الطريق منفردين، واستسلموا لنوع من الكسل العقلي الذي يغريهم باجتهاد سريع للرأي بخصوص العديد من المسائل الجمالية والإبداعية، دون أن يدركوا أن موقفهم هذا قد يقودهم إلى ما لا تحمد عقباه، وما قد يمثل ارتطاماً بالمطالب الفقهية ابتداء... وليس أدلّ على ذلك من اضطراب الرأي في الحلقات الإسلامية بخصوص ظهور المرأة على المسرح، فمن قائل بالتحريم ومن قائل بالتحليل دون أن يكلف هؤلاء وهؤلاء أنفسهم باستدعاء الفقيه.

وغير هذه المسألة جملة من التحديات تحتم عودة اللقاء بين الأديب والفقيه، لكي يخرج الطرفان بما يحمي الشخصية الإسلامية للأدب من التضحّل أو التناقض، وبما يمنح الأديب نفسه الفرصة لتأصيل أعماله الإبداعية وجعلها أكثر قدرة على الأصالة والتميز.

إن أساس المشكلة يكمن في أن الفقيه لم يعد يأبه لمطالب المعرفة الإنسانية في سياقاتها كافة، بما في ذلك الآداب والفنون التي قد يراها أمراً ثانوياً غير ذي قيمة. لقد وضع نفسه ـ مختاراً ـ في دائرة المعرفة الشرعية وأوصد دونها الأبواب، فانعزل ـ بذلك ـ عن تيارات العصر الصاخبة وتحدياتها التي لا تكف عن التجدد والاضطراب. ولم يعد ـ بالتالي ـ يملك القدرة على تنزيل المقصود الشرعي على الواقع وتقديم الاستجابات المناسبة لتحدياته المتجددة.

إن الالتحام بالعصر لن يتحقق إلا بتجاوز الفقيه عزلة الثمانمائة عام ـ إذا صح التعبير ـ لكي يطلّ على معارف العصر ويوغل في شرايينها من أجل أن يكون حاضراً في صميم اللحظة التاريخية، قديراً على الإجابة المناسبة في

اللحظة المناسبة، على كل سؤال، بما في ذلك تلك الأسئلة الملحّة في دائرتي الجمال والإبداع.

ومن جهتهم لم يكلف أدباء الإسلامية ـ اللهم إلا قلة منهم لا تكاد ترى على الخارطة ـ أنفسهم للتزود بالمعرفة الشرعية الضرورية ـ ولو في حدودها الدنيا ـ لحماية نشاطهم الإبداعي من التسيّب أو الترهّل على حساب التصورات الأساسية لهذا الدين.

ولعل العامل الأكثر إلحاحاً من العاملين آنفي الذكر، يتمثل في غياب المرجعية العليا التي تأخذ بيد الطرفين وتعيد إليهما حالة الوفاق الضائع، فتدفع الفقيه إلى أن يكون أكثر حضوراً في صميم العملية الإبداعية، وربما النقدية، وتقنع الأديب بضرورة الرجوع إلى الفقيه حيثما حزب عليه الأمر واضطربت مسالك الطريق.

لقد كان العديد من كبار الفقهاء والأصوليين، زمن تألقنا الحضاري، أدباء يشار إلى معطياتهم بالبنان: كان يعظون ويقصون ويحاضرون قبالة جماهير الناس بصيغ وأساليب تسحر الأفئدة وتأسر العقول، وكانوا يكتبون ويصنفون في الأدب والجمال فيما لم يرقَ إلى بعض أعمالهم الأدباء أنفسهم. ولنتذكر ـ على سبيل المثال ـ الشافعي وابن حزم وابن الجوزي وابن خلدون، وعشرات غيرهم ممن أغنوا مكتبة الأدب الإسلامي بمعطياتهم المترعة صدقاً، وعذوبة، وجمالاً.

وما لنا ألا نرجع إلى النبع الذي يستمد منه كلا الطرفين رؤيته وقناعاته وقدرته على العطاء؟ أليس هو كتاب الله بأسلوبه المعجز، وبيانه المدهش، ولغته المتفردة، وجمالياته الخصبة، وعجائبه التي لا تنقضي؟

إنهما ـ أي الفقيه والأديب ـ خِرِّيجا مدرسة القرآن، وهذا ـ بحدّ ذاته ـ يدعوهما، بل يفرض عليهما ابتداء، الانطلاق من زاوية رؤية متوحدة، وخط

بداية واحد، وأن يمنح كل منهما جهده العقلي للمعطى الإبداعي بتوافق مع المقاصد الشرعية، وجعل هذه حافزاً، وليس عائقاً، لتدفق الإبداع.

لقد آن الأوان للتصالح بين القطبين، ولسوف يحقق هذا لحركة الأدب الإسلامي الكثير من النتائج ويمضي بها قدماً إلى الأمام.

إنني لأتذكر هنا، من بين العديد من المسائل التي تعرض لأدباء الإسلامية في دائرة العلاقة بين الفقه والأدب، إشكالية «الخيال» ومدى حِلِّيته في العمل الأدبي، وهل يخرج به إلى دائرة الكذب إذا تجاوز الوقائع ـ بدرجة أو أخرى ـ وتحدث عن أمور وخبرات غير واقعة أساساً؟

مَنْ أجدر بالإجابة على هذا السؤال الذي طالما طرحه العديد من القراء ومتابعي معطيات الأدب الإسلامي: الفقيه أم الأديب، أم كلاهما معاً؟

وما من ريب أن إثارة كهذه تدل على حساسية دينية مطلوبة في معظم الأحيان، ولكن ما يخشى منه في حالة غياب الفقيه، أو حضوره بصيغ حادة متصلبة لا تلمّ جيداً بطبيعة الجهد الإبداعي، جعل التحرج المشروع والمطلوب في الوقت نفسه إحراجاً للأديب، أو نوعاً من تضييق الخناق دونما مبرر مقنع أو دليل قاطع. فإن ما يتضمنه أي عمل روائي أو قصصي أو مسرحي من نسيج متخيل لا يستمد خيوطه من الواقع، لا يخرج بالعمل من دائرة الحِلِّية ويدفع به إلى التحريم أو الكراهية في أقل تقدير، ذلك أن الخيال الفني أداة مشروعة للتعبير بالكلمة، سواء استمد مادته من وقائع متحققة أو متخيلة لا أساس لها، رغم أن التخيّل، مهما شطّ به النوى عن حدود الواقعة؛ فإنه يتضمن بالضرورة قدراً من الخبرات الواقعية، لأنه ـ بشكل من الأشكال ـ نشاط ذهني تركيبي يبني صوره وعوالمه من خبرات شتّى حسية ووجدانية وروحية وعقلية، وهذه بجزئياتها وتفاصيلها لا يمكن الا أن تكون قد مورست وتحققت في دائرة الفعل والتنفيذ.

إنما ينصبّ الحلال والحرام، أو المباح والمكروه، على المضامين التي ينسجها الخيال، فإن كانت عبثاً وتحللاً وإثارة وتخريباً وهدماً وفجوراً، فهو المرفوض، وإن كانت جدّاً وبناء والتزاماً فكرياً وأخلاقياً فهو المقبول، بل إنها لتغدو واحدة من الضرورات التربوية التي تعتمد الأدب وسيلة فاعلة ومؤثرة لتحقيق أهدافها البنائية.

إن الخيال، كعنصر أساسي في العمل الأدبي، هو كأية أداة تعبيرية، مسألة حيادية، ولكن توظيفه، ومسالك هذا التوظيف، هو الذي يقود إلى الحلال والحرام، أو المباح والمكروه.

وهذا ـ في الغالب ـ ينسحب على النشاط الأدبي والفني في عمومه، فإنه في نهاية الأمر نشاط محايد، ولن يكون بمقدور أحد أن يحكم عليه ـ ابتداء ـ قبل أن يمارس وظيفته، هناك حيث يمنح طبيعة البنى والمعاني الأدبية والفنية مؤشراتها التي في ضوئها يستطيع المسلم أن يقول: هذا حلال وهذا حرام، وهذا مباح وهذا مكروه.

مهما يكن من أمر فإنه لا بد وأن يلتقي الأديب والفقيه في جهد لاحب موصول من أجل اكتشاف منظومة الضوابط والقيم الجمالية والفنية والإبداعية التي ينطوي عليها كتاب الله وسنة رسوله ﷺ ومواقف الصحابة والتابعين، ومعطيات الأجيال المتألقة من الفقهاء، ووضع هذه المنظومة بين أيدي الدارسين والمبدعين معاً: أولئك لكي يفرعوا عليها، ويزيدوها غنى واتساعاً، وهؤلاء لكي يستمدوا منها الضوابط والمؤشرات التي تعينهم على المضي في الطريق بأكبر قدر ممكن من التوحّد والقدرة على العطاء.

تأشيرات على البنيوية



بعد أكثر من ربع القرن على انتشار البنيوية في الغرب على المستوى النقدي، ينتبه أدباؤنا إلى هذا الزائر الجديد، وعلى حين غفلة تنعقد الندوات وتلقى المحاضرات، وتكتب المقالات، وتتبادل الاتهامات في منتديات ودوريات عواصمنا العربية في المشرق، ويبلغ الاندفاع لمعانقة هذا القادم والتشبث بأذياله حداً يصبح فيه كل أولئك الذين لا يهشون له، أو يشاركون في حضور حفلات استقباله، خارج نطاق الأدب، منفيين من دائرة النقد المعاصر.

فهل يتصور ناقد يحترم ثقافته وأدوات عمله، ناقداً آخر لا يعرف شيئاً عن البنيوية التي تسري كالنار في شرايين الأنشطة النقدية، إلا أن يكون هذا الآخر متخلفاً عن الركب غير قادر على اللحاق به؟

وعبر متابعة الصحف والندوات في مدننا العربية خلال السنين الأخيرة على وجه التحديد، وعبر ملاحقة المحاولات والطموحات النقدية في بلادنا، يتبين لنا أن الأمر ليس هزلاً، وإنما يجب أن يحمل محمل الجدّ.

صحيح أن موجات متعاقبة في دائرة الأدب والنشاط المعرفي عموماً سبقت البنيوية وغزت ديارنا كما تفعل هذه اليوم، ثم ما لبث أن ضرب بعضها بعضاً، ونفى بعضها بعضاً، وخرج المثقف العربي وقد نفض يديه منها جميعاً لكي ما يلبث أن يتهيأ لاستقبال الموجة الجديدة، ولن ينسى أحد ما حدث للوجودية ـ على سبيل المثال ـ ولن ينسى كذلك ما كان يلقاه صاحبها سارتر من حفاوة واستقبال في عواصمنا، ثم ما لبث أن تكشف الموقف على

حقيقته، فإذا بالوجودية لا تعني المطلق، ولا تمنح العقيدة التي توازي اهتمام الإنسان فضلاً عن الأديب، وإذا بسارتر نفسه «يشك» في الأيام الأخيرة من حياته بجدوى فلسفته كلها، ويمضي مخلّفاً وراءه أكثر من علامة استفهام على فكره الذي دان له جيل من المثقفين في المشارق والمغارب.

وما حدث للوجودية حدث لمعظم المذاهب القادمة من هناك، تحمل في البدء بريقها الذي يبهر الأبصار، ثم ما يلبث أن يخفت الوهج فيتراجع الأتباع، ويجد المذهب نفسه منساقاً إلى زوايا الظلمة والنسيان؛ يمكن أن يحدث للبنيوية، وقد بدأ يحدث فعلاً في الغرب نفسه منذ بداية السبعينيات، أي بعد مرور خمس عشرة سنة فقط على انبثاق الحركة في فرنسا، فإنهم بقدر ما يخطئون، بقدر ما يملكون ثقة عجيبة بالعقل وبقدرته على الشك والرفض إذا اقتضى الأمر وتوجّب البحث عن البديل، أما هنا، ونحن نجيء دائماً متأخرين، فإن الموجة لا تزال على عنفوانها، وقد يقتضي الأمر عقوداً أخرى لكي تهتز الثقة وتتساقط الاقتناعات، وإن مثقفنا اليومي لا يجرؤ على الرفض، أو حتى الشك، فيما يعتبره منهجاً علمياً صارماً في التعامل مع النص، لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، رغم أن البنيوية في أساسها إنما هي «حركة فكرية تولّدت نتيجة أوضاع ثقافية محددة، فظلت مزدهرة مع بقاء هذه الأوضاع، وتراجعت بتراجعها»[١].



ثمة أسئلة عديدة تفرض نفسها وتنتظر الجواب: أكلّ ما يطلع في الغرب من جديد في مجال العلوم الإنسانية (وليس المحضة أو التطبيقية) هو علمي وصائب بالضرورة، وأنه بالتالي منزّه لا يقبل نقضاً ولا جدلاً؟ وإذا كان

(١) عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تأليف إديث كيرزويل، ترجمة وتمهيد جابر عصفور، صفحة ٥ من التمهيد (دار آفاق عربية، بغداد - ١٩٨٥).

تراكم الخبرة في العلوم المحضة أو التطبيقية يمنح في معظم الأحيان تقدماً نحو الأحسن، فهل ينسحب هذا على العلوم الإنسانية منهجاً وموضوعاً؟

هل يتحتم علينا تقبّل كلّ جديد يطلع هناك واحتضانه، واللّهاث وراءه بصفته حقاً مطلقاً؟ وهل يتحتم علينا ـ في المقابل ـ أن نرفض هذا الجديد بحجة أن لنا ديننا وتصورنا وخبراتنا؟

هل كل جديد يطلع هناك يتضمن بالضرورة خبرات جديدة بالكلية، أم أنه يأخذ خبرات سابقة ثم يحاول التركيز على جزئية ما من جزئياتها ومحاولة مطّها لكي تصبح منهجاً للعمل في مجال هو أكبر بكثير من قدرتها على التغطية؟ وهل يتحّتم على الأديب الإسلامي بالذات أن يركض وراء الموجات القادمة خشية أن يتهم بالجهل والتخلف، حتى يكاد ينسى مهمته الأساسية وهي مواصلة العمل والعطاء المشبع بالرؤية والقيم الإسلامية، واعتبار ذلك وظيفته الأساسية من أجل أن يفرض هذا الأدب في ساحات العالم على مستوى المنهج والموضوع؟ النقد والإبداع؟ في زمن أصبح (الملل) يحكم العقل الغربي حتى في العقائد والفلسفات والمذاهب الأدبية، فيجد نفسه منساقاً إلى التنقل، من حال إلى حال، دون أن يستقر على شيء؟

إن المعضلة ترتبط بكل تأكيد بالمسألة الأكبر والأخطر، التي طالما نوقشت وطرحت إزاءها وجهات النظر المختلفة، تلك هي مسألة تحديد الموقف من حضارة الغرب المتفوقة التي تكاد تقتلعنا من الجذور وتضيع خرائطنا بإضافتها إلى مساحاتها المفتوحة.

وبإيجاز شديد يفرضه مقال كهذا، فإن الأخذ المطلق أو الرفض المطلق يمثلان خطيئة في حالة كهذه: حالة ثقافة تجد نفسها بمواجهة ثقافة أخرى تريد أن تمحوها وتغزو شخصيتها، فإن الأخذ المطلق سيدّمر هذه الثقافة،

كما أن الرفض المطلق سيصيبها بالتحجر، فليس ثمة إذن غير الأخذ بمقدار: الأخذ الممحّص الذي يعرف كيف يختار ويوازن وينتقي، في ضوء معايير ثابتة مستمدّة من العقيدة التي تنبثق عنها ثقافة كهذه، ومن التصورات الأساسية التي تطرحها هذه العقيدة. . . وحين ذاك فقط تجد الثقافة المتحداة فرصتها للتحقق عن طريق تحصين ذاتها من جهة، وإغنائها بالعناصر الثقافية التي لا ترتطم بهذه الذات من جهة أخرى.

استجابة موزونة كان القرآن والرسول ﷺ قد منحانا مفاتيحها في حشد من الآيات والأحاديث، وكان الأجداد، بتعاملهم مع الحضارات التي جابهتهم عبر انتشارهم في العالم، قد علمونا كيف يكون اختيار السبيل الوسط الذي لا يقود إلى التشنج ولا إلى الذوبان.

إن هذا الموقف ينسحب، أو يجب أن ينسحب، على تعاملنا مع كافة جزئيات الثقافة الغربية، بما فيها المناهج والمذاهب والفلسفات.

٣

وما من شك في أن الفكر الغربي، وبخاصة عبر القرون الأخيرة، كان يمتلك ـ من خلال الأدوات التي هيأتها له بيئته الحضارية والمناخ المحفّز الذي يسود هذه البيئة ـ القدرة على اكتشاف الحقائق الإنسانية والعلمية والتطبيقية، الأمر الذي لا يكاد يناقش فيه أحد. ففي مجالات كالاقتصاد، والاجتماع، والنفس، والتاريخ، والسياسة، والإدارة، والجغرافيا، والقانون. . . إلخ؛ تمكن هذا الفكر من تحقيق اكتشافات متتالية أضاءت للبشرية كثيراً من المساحات التي كانت لا تزال تعاني من الغبش والتعتيم. **أما في مجالي العلوم المحضة والتطبيقية، فقد قدر هذا الفكر على أن يطوي المسافات ويصنع المعجزات، رغم أن هذا لم يكن ليتحقق لولا الخبرات التي قدّمتها له ويسّرتها أمامه الحضارات التي سبقته، والحضارة الإسلامية**

بخاصة، تلك التي يعترف الدارسون الغربيون أنفسهم بأنها تمثل الأسس المنهجية والموضوعية للحضارة الغربية الراهنة.

وبقدر ما يتعلق الأمر بالعلوم الإنسانية، فإن قدرة الفكر الغربي على الاكتشاف إنما تمثل الجانب المضيء من المسألة. ولكن هناك جانباً آخر طالما ألحق الأذى باكتشافات كهذه، وبالتالي بالجماعات البشرية التي تتعامل معها فتجد نفسها مسوقة إلى نوع من التخبط والضلال.

ذلك هو التعميم، تلك الخطيئة الغربية التي طالما تحدثنا عنها[١] وقلنا بأنها تكمن في رغبة العقل الغربي بمدّ اكتشافاته في هذا الحقل أو ذاك لكي تغطي كافة مساحات الفكر والحياة، مطّها بالقسر لكي ترغم على تفسير كل صغيرة وكبيرة مما هو خارج عن مهمة الاكتشاف ووظيفته الحقيقية.

وهكذا أصبح صراع النقائض مثلاً، يمثل لدى هيغل تفسيراً لحركة التاريخ البشري في إطار العقل، وأصبح صراع الطبقات يمثل لدى ماركس وإنغلز المفتاح الأول والأخير لتفسير حركة التاريخ البشري في إطار الواقع المادي، كما أصبح الكبت يفسر لدى فرويد كافة سلوكيات الأفراد منذ لحظة الميلاد حتى يغيبون في التراب، وأصبح العقل الجمعي لدى دركايم صاحب القول الفصل في مصائر الجماعات. أما الوجودية فقد سعت يوماً لأن تحلّ محلّ الأديان، فتمنح الإنسان ديناً وضعياً يسير على هداه قبل أن يتبين لصاحبه سارتر، لحظة إشرافه على الموت، أنه ليس ثمة مطلقاً ما يغني عن الله[٢].

وهكذا أيضاً فإن البنيوية كفلسفة أريد لها أن تتعامل من منظورها الخاص مع الإنسان، وكمنهج في النقد يستهدف اعتبار النص الحكم الأول

(١) انظر على وجه الخصوص مقال (شيء عن الفكر الوضعي) من كتاب (حوار في المعمار الكوني) للمؤلف (ط٢، دار ابن كثير، دمشق - بيروت ٢٠٠٥م).

(٢) انظر مقال (المحاورة الأخيرة بين سارتر ودي بوفوار) التي ترجمها إلى العربية الدكتور محمد جابر الأنصاري (مجلة الدوحة - عدد ٧٧، مايو ١٩٨٢).

والأخير في التقييم، هذه الفلسفة وهذا المنهج يمكن أن يعتبرا بحق، اكتشافاً خطيراً في تاريخ الفكر الغربي، أضاء وسيضيء جوانب إنسانية عديدة، كما أنه منح الممارسة النقدية ضوابط ومعايير أشد صرامة وأكثر قدرة على التعامل الموضوعي مع المعطيات الأدبية، لاسيما وأن البنيوية تتطلب إلماماً معرفياً شاملاً متعدداً في حقول شتى، وبخاصة علوم اللغة والأجناس والفلسفة والاجتماع والنفس والتاريخ وحتى الفولكلور وأصول التقاليد الشعبية.

لكن هذا الاكتشاف لم ينجُ من الوقوع في الخطيئة التي مارستها سائر الاكتشافات الإنسانية التي أزاح العقل الغربي النقاب عنها، إنه التعميم والمطّ، أو بالأحرى الإلحاح الذي يجد نفسه على أيدي الأتباع والمريدين في حالة تصعيد مستمر قد يبلغ حدّ التيبُّس الذي لم يخطر على بال المكتشفين الأوائل أنفسهم، وقد يتشنج باسم احترام القواعد والأصول العلمية حتى يقود في نهاية الأمر إلى ردود فعل قد تكون عمياء فتقضي بضربة واحدة على اكتشاف كهذا، وتحرم نفسها حتى من الإفادة مما قد يتضمنه من قيم إيجابية وإضاءات باهرة!

٤

والذي يطالع ما يكتبه بعض الباحثين والفلاسفة النقاد في الغرب عبر السنين الأخيرة، فيما يسمى بمرحلة (ما بعد البنيوية)؛ يجد هذا التدافع المتلاحق من الأفعال وردود الأفعال بصدد البنيوية فلسفة ومنهج نقد، وقد لا يكون بعضها مما يقرّه العلم الجاد أو الرغبة في احترام الحقيقة.

ونحن نعلم كيف أن البنيوية كانت بشكل من الأشكال محاولة لتجاوز أخطاء وتناقضات الماركسية والوجودية، اللتين اعتبرت كلّ منهما في مراحل التألق والانتشار عقيدة نهائية، لكن البنيوية باعتبارها هي أيضاً صدوراً

وضعياً يتضمن الخطأ والصواب، لم تنجُ من المصير نفسه، فإن اندفاعها في التخلي عن النزعة الإنسانية، ونزوعها إلى التعالي الذي يلغي التاريخ ويعتقل الإنسان في أقبية النسق والبنية والوحدة والنظام؛ قاد إلى التمرد عليها، حتى ليمكن اعتبار تظاهرات الطلبة الفرنسيين في أحداث مايو المشهورة عام ١٩٦٨ نوعاً من الثورة ضد البنيوية، بل إن البنيويين أنفسهم انفرط عقدهم ولم يبق مخلصاً للأفكار البنيوية الأولى سوى كلود ايفي شتراوس، الأب الروحي للحركة كلّها، وهو يهودي حفيد لأحد الحاخامات، الأمر الذي يذكرنا بالآباء الروحيين للعديد من الحركات الجديدة ذات الطابع الانقلابي كماركس وفرويد ودوركايم وغيرهم...

وبعد عام ١٩٦٨ تغيّرت كتابات البنيويين الفرنسيين ولم يقتصر الأمر على التوسير وفوكو من رواد الحركة، واللذين سعيا إلى نفي صلتهما ببنيوية ليفي شتراوس، وإنما تعدّاهما إلى رولان بارت، الذي أعلن عام ١٩٧٠ أنه هجر الطريقة التي يتبعها عام ١٩٦٦؛ عندما كتب مدخله الشهير إلى «التحليل البنيوي للنص»، بل إن مطالع السبعينيات شهدت أفول البنيوية في فرنسا نفسها بالقدر التي شهدت حركة جديدة مضادة لن تكفّ عن التّصاعد، يتزعّمها المفكر الفرنسي جاك دريدا الذي انطلق ابتداء من مبدأ تدمير البنيوية على نحو ما فهمها البنيويون في مبتدأ أمرهم[1].

٥

إن هذه الأفعال وردودها إزاء حركة هي ليست في نهاية الأمر علماً مطلقاً نهائي الملامح، انعكست على العقل الشرقي والعربي بوجه خاص تقبُّلاً أو رفضاً، ونحن نكتفي ها هنا بواحدة من المعارك النقدية التي تمثل

(١) عصر البنيوية، التمهيد ص ٦ - ٧.

نموذجاً لما تشهده الساحة العربية، وإلّا فإننا يجب أن نخصص لها عشرات الصفحات بل مئاتها.

يقف الأستاذ سامي محمد في مقال له بعنوان (على حافة النقد، أمعيار أم بنية؟)[1] عند محاضرة الدكتور مالك المطلبي بعنوان (الخطاب الشعري والخطاب النثري) فيحاول أن يضع يديه على المعطيات الأساسية للمحاضرة والمآخذ التي يتهم بها صاحبها.

لقد رسم لنا المحاضر ـ يقول الرجل ـ حدوداً بنيوية فاصلة بين النثر والشعر، حدوداً لم تلتزم بالتقسيم التقليدي لما هو شعر أو نثر، والعمود الفقري لمتن المحاضرة هو النص لا غيره، فإن كنا نريد الحكم على جودة نص ما ينبغي لنا أن ندرس النص نفسه بمعزل عن كاتب النص أو تاريخه أو تفاصيل حياته، بمعنى أن المحاضر اتخذ من تفكيك النص Deconstruction منهجاً ثابتاً، إنه يحيلنا إلى النص من الداخل لا من الخارج، من خلال التركيب الصوتي للمفردة وعلاقاتها مع المفردات الأخرى. واللغة بهذا المعنى نظام من العلاقات الداخلية القائمة على اشتراطات صوتية بين المنشئ والمتلقي، إنها رموز وإشارات يخاطب الكاتب بها قارئه، بنية المفردة هي القوام الأساس في إجراء تفكيك النص وإعادة تركيبه، الناقد البنيوي في هذه الحالة ينبهنا إلى العلاقات التي تربط مقاطع الكلمة وعلاقاتها مع السياق الدلالي للجملة، هناك قوانين ثابتة تشبه الجدول الرياضي ـ والتعبير للمحاضر ـ الذي ينبغي أن نستظهره عن ظهر قلب لكي نستطيع فك رموز النص أي فهمه واستيعابه، الخطاب بهذا المعنى رسالة يبثها الكاتب شاعراً أو ناثراً، أي إنه المرسل الذي يعطي النص دلالاته ورموزه وهي المعول عليها في التلقي، أما نية كاتب الرسالة خارج مفرداتها فلا تشكل قيمة إبداعية نعول عليها في فهم النص نفسه.

---

(١) جريدة الجمهورية البغدادية - عدد ٥، حزيران ١٩٨٦.

من هنا لابد للناقد البنيوي أن يتخلى عما أسماه المحاضر بالنقد المعياري الذي تراكمت أحكامه عبر عصور عديدة، ربما بدأت من (فن الشعر) وانتهت بالمناهج النقدية أو التيارات الفلسفية في قرننا هذا.

البنيوية إذن تتخذ من المنهج اللغوي أساساً في تقويم النص، وبهذا فإنها تنكر على المناهج الأخرى صدقها في التقويم، لأنها تضطر الناقد إلى أن يقيم وزناً لاعتبارات قد تقع خارج حدود النص المكتوب، ولهذا فإن البنيوية لا تعترف نقدياً بكل محاولة اختبار للنص لا أساس لها في تطويع هذا النص إلى الإحالة الصوتية. . . الصوت هنا رمز ودلالة، ومتى استطاع الناقد أن يحلّ هذا الرمز ـ وهو شفرة يرسلها المنشئ ـ عن طريق التحليل الصوتي، فإنه يوفق في فهم الرمز أي وحدة النص، وهذا لا يتأتى أيضاً إلا عبر رصد العلاقة الصوتية القائمة بين مفردة وأخرى، فالمفردة بهذا المعنى كائن حي له مقوماته ووظيفته، ولابد لهذا الكائن (المفردة) من علاقة بكائن آخر (مفردة أخرى)، ومن خلال هذه العلاقة نقيّم النص دون أن تكون لدينا مقاصد جمالية.

يرى المحاضر أن المقدمة الجمالية، وهي التي تعتمدها المعيارية في مناهج النقد الأخرى، مرفوضة في تقييم النص بنيوياً، لأنها تؤدي لا محالة إلى إحالتنا إلى خارج النص وتبعدنا بالتالي عن اعترافنا بالمفردة على أنها شفرة ينبغي حلّها صوتياً، وبهذا يلغي المحاضر كل هذه المناهج التي تتبنى المعايير (الأحكام) في الفهم النقدي.

إن مقاصدنا بشكل عام، وربما ثقافتنا ومخزوننا المعرفي، لا تشفع لنا في سعينا إلى الحكم على النص، لأنها تتضمن مقدمات جمالية وأحكاماً نقدية، وربما اتجاهات فكرية لا يستسيغها النص نفسه، فالتناصُّ نفسه هو الأداة الشرعية لفهم الأثر الفني، إن لهذه المقاصد عواطف وأفكاراً لا

يحتملها السياق الصوتي والدلالي للمفردة أو الجملة، بمعنى أن هذه العواطف والأفكار لا تنسجم مع تجريد اللغة، فمثلما أننا لا نتعاطف مع الأرقام لأنها مجردة من العواطف والأحاسيس، فينبغي لنا بالمثل ألا نتعاطف مع اللغة إلا بمقدار ما تحمله من رموز وشفرات.

هذه هي الخطوط العريضة لتعليق الناقد المذكور على المحاضرة التي ألقاها ناقد آخر يلتزم البنيوية نقدياً، لكن المعلّق لا يكتفي بهذا، بل يمضي لكي يؤشر على ما يعتبره أخطاء وثغرات في المنهج البنيوي كما عرضته المحاضرة.

فهو بعد أن يشير إلى أن المحاضرة أثارت نقاشاً ساخناً مثلما أثارت ردود فعل عنيفة، يقول بأن البنيوية منهج لغوي لا نقدي، إنها تنظر إلى النص وكأنه (روبوت) خال من العواطف والانفعالات، (أفي الأرقام العددية عواطف؟). البنيوية إذن منهج يسعى إلى تحطيم كل المؤسسات النقدية التي تتعامل مع الفكر والتي اختطت لها منهجاً في التفكير.

ومن شعارات البنيوية أن لا اجتهاد خارج النص، والنص هنا ـ كما يفهمه دعاة البنيوية ـ لا يحمل وظيفة أخلاقية أو قاعدة للسلوك الإبداعي، إنه نظام صوتي وليس نظاماً فكرياً، فعلى النص أن يكون منزهاً من الاعتبارات الجمالية التي اتفقت عليها الفلسفات والمذاهب أو اختلفت، لأنها ليست برقع يغطي النص ينبغي لنا رفعه لنرى ما يخبئ تحته.

البنيوي هنا ميكانيكي، فكما يفكك الميكانيكي أجزاء السيارة ويركبها من جديد، فإن البنيوي يفعل ذلك مع أجزاء النص، المفردات، الميكانيكي لا يتعاطف مع الآلة المجردة إلا بقدر وظيفتها في سياق الماكنة، وهكذا حال البنيوي الذي لا يتعاطف مع الأسلوب إلا بقدر كونه نظاماً خاصاً من الرموز والإشارات.

إنه يجرد النص من سياقه التاريخي والاجتماعي، وبهذا فهو ينكر على النص دوره ووظيفته الاجتماعية، ولنقل السياسية، فالبنيوي يسعى دائماً إلى دق أسافين بين المنشئ والمتلقي، إنه يوجه إهانة إلى إرادة الكاتب الذي يعبر عن موقف أو اتجاه فكري أو فلسفي معين. البنيوي بهذا المعنى أيديولوجي - ضد، فهو يرفض الدور الأيديولوجي في الأدب والفكر بشكل عام، ويضع الإبداع خارج حدود التاريخ.

إن الأدب شكل من أشكال الفكر، واللغة (وهي رأسمال البنيوي) وعاء الأدب، الأدب (أي النصوص كما يفهمها البنيويون) نشاط فكري يجري في الذهن والحواس. وإذا ما طبقنا المنهج البنيوي على نص معيّن فسنجده يحيل النص إلى علاقات لا إنسانية، بل إلى أصوات بدائية (ليفي شتراوس)، ولهذا لا يعترف البنيويون بجودة نص أو رداءته، لأنهم يتعاملون مع أصوات، ولهذا فإنهم لا يقيمون وزناً للتكنيك لأنه في رأيهم لعبة لخداع القارئ. ولهذا فإن الناقد البنيوي حينما يحلل نصاً أو يكتب عنه؛ فإن حكمه يأتي تجريدياً . . . همّ البنيوي أن يفرق النص عن سياقه الجمالي والأسلوبي (التكنيك)، ومعنى ذلك أن تصبح كل النصوص لغة لا أدباً.

وإذا كان المحاضر يرفض المعيارية في الحكم النقدي، فإنه بذلك يلغي تاريخاً طويلاً من اهتمامات الفكر الإنساني، الذي جهد منذ عصر اليونان حتى الوقت الحاضر في صياغة وإعادة صياغة قوانين الإبداع ومبادئه عبر مفكرين وفلاسفة وأدباء. ولهذا فإن البنيوية برفضها المعيارية تدعو إلى مبدأ الإلغاء الإبداعي، أي إن إبداعاً معيناً (كالبنيوية نفسها) باستطاعته أن يلغي كل الإبداعات ما قبله. وهذا منطق لا تقرّه طبيعة الأشياء أو تاريخ الإنسان. إن مبدأ التراكم المعرفي يظل واحداً من قوانين الطبيعة والإنسان، إنه قانون مطلق، وما المعيارية (أي حصيلة المبادئ والأحكام الجمالية) إلا جزء من هذا التراكم المعرفي الذي جهد العقل الأدبي منذ قرون عديدة في إرساء تفصيلاته وإشاعة احتكاماته.

٦

طبعاً، إن المحاضر (البنيوي) الدكتور مالك المطلبي لن يقرّ هذا الذي ذهب إليه المعلّق في نقداته، ومنذ البدء يتهم «المقال بأنه كان ضحية اللبس المتأتي من بعد الزميل (المعلّق) عن هذا الحقل»[1] وهو يشير في البداية كذلك إلى نقطة يعدّها جوهرية في هذا المقام، وهي أن أغلب أحكام النقد الأدبي عندنا تستمد مقوماتها من العقل المجرد ومنطقه التصوري، معتمدة الذوق والحدس والتبصّر، نائية عما نريد أن يتأسس في حياتنا من إحالة الأدب إلى العلم، أي مقاربة (الإبداع) من الظواهر، وكان هذا غاية المحاضرة الآنفة الذكر، وهذا على وجه التحديد ما تحاول (الألسنية) بوصفها الفلسفي في اللغة بثه في روح الأدب ونقده، بعد أن أنهكته المعايير القبلية والنظرات الإحالية والتفسيرية.

فما لم تخترق أحكام النقد نظام اللغة وتحيط بمناهجه فسوف تظل أحكاماً مضللة، ذلك لأن العلاقة بين اللغة والأدب ليست علاقة حامل بمحمول، وإلا أصبح كل منطوق أو مكتوب أدباً، إن لغة النص الأدبي تشبه إلى حد ما (الكلمة) في اللغة، فالكلمة هي دالّ ومدلول، معنى وصوت، مفهوم ومادة في آن. فكيف ندخل في تصورنا تفريغ المدلول من الدالّ، أو تجريد الدالّ من مدلوله إلا إذا قلنا بتمزيق وجه ورقة الشجرة من غير تمزيق ظهرها؟ هذه هي الحال في (الخطاب الأدبي)، لا يمكن تحليله إلى عنصرين اللغة والأفكار، في حين يمكن ذلك في كل ما هو خارج الأدب... إن الأدب هو نوعه، ونوعه لغوي! وإن اللغة في خارج الأدب مضامين وأفكار ومعلومات، أما في الأدب فهي رموز، وعلى هذا الوجه سنلحظ القيم الخلافية بين الشاعر والمصلح، بين الأدب والأيديولوجيا،

(١) جريدة الجمهورية - عدد ٢٤، حزيران ١٩٨٦.

بين لوثر وماركيز، بين المعلم الأول والمتنبي، إن الأدب ليس أفكارا وليس صياغة، وليس أفكاراً = صياغة، بل أفكار × صياغة.

وبعد استعراض موجز لأوجه النشاط البنيوي في الحقل النقدي وارتباطه بالألسنية، ينهي المطلبي ردّه بالقول بأن الناقد حاول أن يفرق، على نحو تقليدي، بين الشعور والجماد، الروبوت والحديد والأرقام من جهة، والانفعال الإنساني من جهة أخرى: فهل تتنازل (الحداثة) حتى نلجأ إلى استعارة اعتراضات تقليدية أصبحت في ذمة الماضي؟

لقد كانت (العاطفة) المعيار الأول في التفريق بين الشعر والنظم، بين الأدب والنثر، لكننا نسأل: ما العاطفة؟ وما العاطفة في الأدب؟ وما معيار التفريق بين عاطفة وأخرى؟ وما مدى المطلق في العاطفة والنسبي؟ أي هل العاطفة خارج الجغرافية (عاطفة الباريسيين هي نفس عاطفة الهنود الحمر؟) وخارج التاريخ (عاطفة عصر النهضة هي نفس عاطفة عصر الروبوت؟) وعلى هذا، هل الأرقام والحديد بلا عاطفة؟ إن الاحتكام إلى العاطفة بمعناها اليومي لا الاصطلاحي، يمثل عودة أو حنيناً إلى الرومانسية التي أعطاها الواقع ظهره.

إن على النقد الأدبي أن يقصي من منهجه صيحات الاستحسان والدهشة وهزّ الرؤوس وأصوات التعجب! وعليه بدلاً من ذلك أن يثبت لنا تركيب دهشتنا تركيباً رياضياً.



لم تكن محاضرة المطلبي وكلمة سامي محمد وردّ المطلبي على الكلمة هي خاتمة المطاف، فإن الأخذ والردّ ـ وهي عملية إيجابية بحد ذاتها لأنها تدلّ على عدم استسلام مطلق لأية نظرية جديدة، لولا أنها جاءت متأخرة

نسبياً، وبعد أن تحول بعض رواد النظرية عنها إلى صيغ ونظريات أخرى ـ هذا الأخذ والردّ استمر قبل المحاضرة وبعدها، حيث تطالعنا على مدى أشهر متقاربة فحسب جملة من العناوين التي تعالج المسألة من أكثر من زاوية، فتلتزم المنهج البنيوي نظرية وتطبيقاً حيناً، وترفضه حيناً آخر، وتدعو إلى الإفادة الموزونة منه حيناً ثالثاً، وتحكي عن بعض رواده أو مؤلفاتهم رابعاً[1].

مهما يكن من أمر، فإن النقد البنيوي، بتفكيكه للنص، يمارس تشريحاً دقيقاً أقرب إلى مطالب المنهج العلمي، ويتوغل عمقياً في البنية اللفظية والدلالية (السيميائية)، ويجدول، بتعامله مع المفردات، معطيات ووحدات التوافق والتضاد من أجل استخلاص نتائج أكثر دقة من خلال معاينة هذه التقابلات اللفظية والعلاقات البنائية، ثم إن النقد يبدأ بفصل العمل عن كافة ارتباطاته الخارجية، ويسعى للتعامل معه بأكبر قدر ممكن من التجرد والموضوعية بصفته «نصاً» تتضمن بنيته من الداخل المغزى الأخير لما يريد الأديب أن يقوله.

---

(١) انظر على سبيل المثال المقالات التالية وفق تسلسلها الزمني: (النقد الأدبي الجديد بين النزعة العلمية والنزعة الأيديولوجية) لسمير حجازي (الجمهورية - ١ حزيران ١٩٨٦)، (البنيوية والنقد الأدبي) لكاتب لم يذكر اسمه (جريدة الثورة البغدادية، ١٥ حزيران ١٩٨٦)، (حفيف اللغة واستبدادية المتعة) للناقد الأمريكي هارولد برودكي، ترجمة سامي محمد (الجمهورية - ٢٦ حزيران ١٩٨٦)، (الأفقي والعمودي في اللغة) لعبد الجبار داود البصري (الجمهورية - ٣٠ حزيران ١٩٨٦)، (في حضرة النص الإبداعي) لعبد الهادي خضير (جريدة القادسية تموز ١٩٨٦)، (لغويات) للدكتور مالك المطلبي (الجمهورية، ٢٢ تموز ١٩٨٦)، (مائة عام من العزلة تاريخ التسمية) للدكتور مالك المطلبي (الجمهورية - ٢٩ تموز ١٩٨٦)، (البحث عن منهج في النقد الأدبي للدكتور عبد الستار جواد (الثورة - ٣١ تموز ١٩٨٦)، (كيف تصير اللغة علماً) لسعيد الغانمي (الثورة - ١١ آب ١٩٨٦)، (كيمياء القصة القصيرة: العنصر والموكب) للدكتور مالك المطلبي (الجمهورية - ١٢ آب ١٩٨٦)، (صراع الأنواع الأدبية) للدكتور مالك المطلبي (الجمهورية - ١٩ آب ١٩٨٦)... الخ.

فالمفردة اللغة تتجاوز في نطاق الإبداع الأدبي مهمّتها الوظيفية، لكي تلتحم بالرمز أو الدلالة التي تريد أن تقولها أو تعبر عنها، ومن ثم فإن طبيعة الارتباطات بين الكلمات في مواقعها من العبارات والجمل، قد يقود بشكل أقرب إلى الصواب، وأبعد عن الإقحام من الخارج، وبمواضعات عرفية قد تفرض ولا تفسر، يقود إلى المغزى الأخير للنص.

وبما أن المعنى الذي تحمله المفردة في النص الأدبي يخرج عن كونه معجمياً صرفاً أو تاريخياً صرفاً، وإنما هو التحام بين الدالّ والمدلول، فإنه يؤدي إلى تشكل وحدات تسعى تعارضياً أو تلقائياً إلى إقامة بناتها، ويجيء النقد البنيوي لكي يستجوب ويستخلص الحوار القائم بين هذه الوحدات، إن هذا الحوار هو الصوت الحقيقي للنص ومعناه الأقرب إلى الصواب.

هذا حق ولكن، مرة أخرى، لماذا الموقف أحادي الجانب، لماذا لا نضيف هذا الاكتشاف الهام (مع قدر من التحفظ في اعتباره اكتشافاً)[١] إلى تراكمات الخبرات النقدية عبر القرون، فنزيدها قدرة على فهم الإبداع وتحليله؟ لماذا محاولة (سد الأذن) عن كل الأصوات الأخرى والاكتفاء بمعطيات الاكتشاف الأكثر حداثة واعتباره العلم الأخير، بل الوحيد، حتى إذا ما كرت الأيام وأفرز العقل البشري، أو الخبرة، قناة جديدة للاتصال والفهم إزاء العمل الإبداعي، حكم على الاكتشاف السابق بالإعدام أو النفي على أقل تقدير؟

٨

لا نريد أن نمضي في الموضوع أكثر من ذلك، لأن هذا المقال لا يعدو أساساً أن يكون مجرد إثارة للمسألة، ولسوف نرجع إليها ـ فيما بعد ـ

(١) لنتذكر على سبيل المثال نظرية (النظم) لعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ومعطياته النقدية ذات التوجه البنيوي في كتابيه: (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز).

بتفصيل أكثر قد يتضمن في سياقه عناصر الوفاق والاختلاف بين (البنيوية) و (الإسلامية) في النشاط النقدي.

والأمر الذي لا شك فيه هو أن النقد البنيوي قد يصل ـ بالتأكيد ـ إلى نتائج ومؤشرات تضيء العمل وتضع يده على إيقاعه وهدفه، لولا أن البنيوية ـ في مقابل هذا ـ تلح في محاولة جرّ العمل الإبداعي إلى مختبرات الصوت وعلم اللغة والتعامل الكيميائي بحثاً عن العنصر والمركب في هذا العمل[١]. الأمر الذي يضيق الخناق على الممارسة النقدية ويرغمها على المرور باللغة والمختبر. فيما قد يفقد الناقد أحياناً ما يمكن اعتباره الحس الجمالي الذي يتميز ـ أو يجب أن يتميز ـ بقدر غير قليل من الحرية والعفوية والمرونة والاستشراف.

والبنيوية، بسعيها إلى فك الارتباط بين الأديب وعمله، لم تأتِ بأمر جديد تماماً، لقد سبقتها محاولات متواصلة لتحقيق هذا الانفصال في مجالي الآداب والفنون التشكيلية (كذلك الذي قال به ـ مثلاً ـ سوريو وبايير في مجال الرسم). وكل الذي فعلته هو إلحاحها على هذا الفصل فيما يمكن اعتباره «قتلاً للإنسان» إذا اعتمدنا عبارة غارودي وسحبناها من الفلسفة إلى النقد. فما دام العمل الإبداعي هو نفحة الفنان أو الأديب نفسه، هو تعبيره الخاص الذي يتخلق في أتون تجربته الخاصة أو رؤيته الذاتية للظواهر والأشياء، فإن فصله عن صاحبه قد يقود إلى نتائج ما خطرت على بال الأديب أو الفنان. . . بل إن الأمر يتضمن خطأ ما على مستوى الأنشطة الجمالية، إذ لا يمكن بحال فصل البنية التركيبية للعمل الإبداعي عن التصاميم الواعية للأديب وحتى عن معطياته اللاواعية، ومعظم النقاد مارسوا

---

(١) انظر مقال الدكتور مالك المطلبي: (كيمياء القصة القصيرة: العنصر والمركب) (جريدة الجمهورية - ١٢ آب، ١٩٨٦).

تجربة الإبداع، وهم يعرفون جيداً كيف يتخلّق العمل بعيداً، فيما يبدو للوهلة الأولى، عن صاحبه، مستقلاً، يقيم بنيانه بمنطقه الخاص الذي طالما دهش لمعماره الأديب نفسه، هذا حق، وحق كذلك أن عملية التخلّق هذه لا يمكنها إلا أن تتدفق بين ضفتين لا تندّ عنهما: خبرات الأديب، وتوجهه التعبيري، أي أسلوبه الإبداعي ولغته المنتقاة إلى حد كبير من الوعي المسبق على مستوى النوع الأدبي والتركيب اللغوي.

وهكذا فإننا ها هنا يجب أن ننظر إلى المسألة من جانبيها، وأن نتجاوز خطيئة الرؤية الأحادية، فإذا كان النقد الغربي قد غاب يوماً في طيات حياة الأديب وخبراته بعيداً عن النص نفسه، وانفصل يوماً آخر عن الإنسان المبدع لكي يغيب في المفردات اللغوية والإشارات الدلالية للنص نفسه؛ فإن الحق يقتضي تجاوز هذا الميل ذات اليمين وذات الشمال، والتحقق بالموقع الوسطي الموضوعي الشامل الذي يتعامل مع الإنسان ومعطياته، أي مع الأديب ونصه على قدر سواء.

فما دام النص تعبيراً عن صاحبه؛ فإن التكوين النفسي والاجتماعي للأديب، انتماءه العقدي، حصيلته المعرفية، مأثوراته البيئية ومحمولاته الوراثية ستجد نفسها - بالضرورة - منسربة هناك في نسيج إبداعه، موغلة في شبكة مفرداته وجمله وتعابيره... ومن ثم فإن إضاءة العمل النقدي لخلفيات الأديب النفسية والاجتماعية والمعرفية والعقدية والبيئية والوراثية، تعدّ ضرورية لفهم هذا العمل وإدراك أبعاده ومضامينه، تماماً كما أن فصل النص عن هذا كله، من جهة أخرى، والتوغل في متابعة ما تريد مفرداته ووحداته في تقابلاتها وتضاداتها أن تقوله يعدّ ضرورياً كذلك.

فما الذي يمنع من اعتماد المنهجين معاً لتحقيق نتائج أفضل للممارسة النقدية؟ وما الذي يرغم النقد على الأخذ بأحدهما والضرب بالآخر عرض الحائط، ما دام قد تبين لكل ذي نظر أنه - في العلوم الإنسانية على الأقل -

ليس ثمة حقيقة نهائية ولا علم مقفل لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وما دام رواد المناهج والنظريات الجديدة وتلامذتهم ما يلبثون بعد زمن قصير فحسب أن يعيدوا النظر في معطياتهم لكي يغيروها أو ينقلبوا عليها؟!

وها هي البنيوية في موطنها الأول (فرنسا) تعلمنا هذه الحقيقة، كما علمتنا إياها من قبل في الفرويدية والوجودية وغيرهما... الحقيقة التي يجب ألّا تغيب عن أذهان الخصوم والمعجبين على السواء.

مرئيات في الجمالية الإسلامية

١

فكرة التوافق الإنساني مع الكون والنواميس، فضلاً عن كونها واحدة من أكثر المبادئ في التصوّر الإسلامي خصوصية وأهمية، فإنها ترتبط بالمسألة الجمالية ارتباطاً وثيقاً. ذلك أن الوفاق يتضمن في تصميمه ـ ابتداء ـ بعداً جمالياً هو بعد التساوق والتناغم والانسجام والتوحد والاندغام، بعد النغمة التوافقية والإيقاع المرسوم والتنسيق الشمولي الذي يضع كل شيء وكل كائن في مكانه المحدّد، ويمنحه دوره الهادف على خارطة الوجود الكبير، بعد الروافد التي يتدفق ماؤها الفرات، يتقافز ويتلامع هنا وهناك، متمرداً، متباعداً، عاصياً، كما قد يبدو للوهلة الأولى، ولكنه في المنظور الأخير يتقارب ويتعانق وينضاف بعضه إلى بعض لكي تصبّ كل قطرة منه في بحر الوجود الكبير.

إن الله هو البدء والمنتهى، وهو الظاهر والباطن، وإليه ـ وعلى تغاير الأحوال والمجريات والحركات ـ يرجع الأمر كله. وفي هذا ما يمنح الجمالية الإسلامية ساحة ليست كالساحات، ومدى في الزمان والمكان ليس كالأمداء. . .

والذي نودّ أن نخلص إليه ها هنا أن في مقابل هذا كله سعياً إيمانياً للتوافق باتجاهات أخرى لا تقل أهمية وتأثيراً، ولنأخذ مثلاً النفس الإنسانية، فإذا كان التوافق في قاعدته العريضة تلك يتطلع صوب الآفاق؛ **فهو هنا يمضي عمقياً صوب النفس، لكي يمنحها كل ما يتجاوز بها التبعثر والتشتت والتمزق والارتطام، ويعيدها إلى سويّتها المطلوبة، إلى توازنها**

وفاعليتها والتئامها، إلى تساوقها مع العالم من جهة، ومع حشود مفرداتها الذاتية من جهة أخرى.

إن الجمالية الإسلامية تنطوي على وفاق مدهش بين سائر الثنائيات التي مزّقت كيان الإنسان والعالم، وليس التناقض ـ مثلاً ـ بين الجماليات البورجوازية والماركسية، وبينهما وبين الدينية النصرانية؛ سوى نموذجين فحسب لهذا الانشطار، فهنالك أيضاً: الذات والموضوع، الفرد والجماعة، الروح والجسد، الأرض والسماء، المحدود والمطلق، الضرورة والحرية، النظام والمرونة، المنظور والغيب.

وإذا كانت الجمالية النصرانية، والدينية المحرفة عموماً، تنهج نهجاً مثالياً، وكانت الجماليات الوضعية تلتصق بالواقع التصاقاً محموماً قد يبعدها بالكلية عن المثل، وعن انعكاساتها القيمية؛ فإن الإسلامية تتحقق بالتوازن ها هنا أيضاً في سياق احتوائها للثنائيات والتوفيق بينها، إذ تسعى لتحويل المثال إلى أمرٍ واقع وفق صيرورة جادة يلتحم فيها المثالي بالواقعي.

وهكذا يبدو الجمال ها هنا ضرورة من الضرورات لأنه السبب والنتيجة، المقدمة والمعطيات، فهو الذي يعين النفس على التحقق بسويّتها، وهو الذي بتحقيقه هذا الهدف العزيز يمنح الوجود البشري طبقات غنية مضافة من الجمال لحشود لا تعدّ ولا تحصى من الأبناء البررة المؤمنين، الذين يحيون أقصى درجات الوئام والتناغم مع أنفسهم، وأعلى نغمات التوافق مع ذواتهم.

وإذا كان الجميل هو الرائع والبديع والمدهش والمثير والمتناسب والمتوافق... وإذا كان الإبداع يعني تكوين ما هو جميل، ما يمنح الفرح والسرور واللذة والغبطة والانسجام والاستقرار والتصالح والسلام والمحبّة والتوافق والتوازن والتوحد والامتلاء والاندماج... ما يقف بمواجهة

التناقض والتنافر والتشتت والتمزق والنقص والحزن والخوف والقلق والكراهية والتقاتل . . .

إذا كان ذلك كذلك، أدركنا كم أن الفعالية الجمالية ضرورة من الضرورات في الحياة الإيمانية عموماً والإسلامية على وجه الخصوص، وأدركنا كذلك لماذا منح كتاب الله وسنة رسوله ﷺ، هذه المساحات الواسعة للمسألة الجمالية، وهذا التأكيد المتواصل الذي يملك حضوره الدائم في نسيج المعطيات الإسلامية من أولها حتى آخرها. وأدركنا فوق هذا وذاك، كم أن المسألة الجمالية ترتبط ـ عموماً ـ وبالمنظور الديني على وجه الخصوص، بسلّم القيم الأخلاقية والسلوكية وبالإطار الشامل للحق والخير، بحيث أنه ليس من السهولة بمكان تصوّر نوع من الانفصال التام أو المطلق بين الجمال والقيم، إذ أنه حتى القائلين بهذا الانفصال من النقاد والأدباء والفنانين وفلاسفة الجمال، لا يستطيعون أن ينكروا بأن الجمال لا يمكن إلّا أن يمنح الإنسان واحدة أو أكثر من القيم التي ألمحنا إليها قبل قليل، ولا يمكن أن يعطيه متعة فنية خالصة بعيدة عن أيّما تأثير على تكوينه الذاتي ونزعاته الأخلاقية.

لقد جاء الدين لكي يعيد الوفاق إلى العالم. . . إلى الإنسان. . . لكي يحقق السوّية الموزونة للوجود الكبير بقطبيه: الإنسان والعالم. وليس ثمة كالجمال وسيلة للتحقق بهذا الهدف العزيز.



إن الغربيين عموماً يرفضون الرؤية الدينية للجمال، فما قاله قدّيسون كأغسطين والاكويني وغيرهما أصبح تاريخاً، لا واقعاً متحقّقاً، أو معطى يُطمح للوصول إليه. إن هذه الرؤية ترتبط عندهم بالنصرانية المحرّفة المرفوضة، النصرانية التي فقدت فاعليتها وقدرتها على التواصل مع الحياة

والارتباط بالأرض. وهذا يجعلنا نتشبث أكثر بتحقيق الترابط بين الدين والجمال... بين الإيمان والإبداع، لئلا يخسر الإنسان ما يمكن أن يقدّمه الدين الحق للمسألة الجمالية، ولأن الدين الحق في أساسه يسعى من أجل التحقّق بعالم جميل... عالم متوافق يسود التناسق والتناظر والوئام كل جزئياته ومساراته. إنه انبثاق عن الإرادة الإلهية المبدعة... التدرج المرسوم من الجمال المادي، إلى الحسي، إلى العاطفي الوجداني، إلى العقلي، إلى الروحي الذي يعرف كيف يكسر مغاليق الدنيا ويفتح بوابات الكون على مصاريعها.

إن الإسلام يحركنا بهذه الاتجاهات كافة، لأن تكشّف جماليات الإبداع الإلهي في العالم والوجود من جهة، ولأن وحدة الإنسان والسعي في الاستجابة لمطالبها كافة من جهة أخرى، ولأن تحقيق الوفاق والانسجام بين القطبين: الإنسان والعالم، من جهة ثالثة، تهمّه إلى حدّ كبير، بل هي واحدة من أهم أهدافه على الإطلاق.

وهذا لا يعني بالضرورة أن يرغم المؤمنون على أن يكونوا جميعاً أدباء وفنانين، على أن يتلقى كل واحد منهم أمراً بالإبداع، فإن التعامل الجمالي مع العالم والوجود درجات ودرجات، وهي ـ عموماً ـ يمكن أن تنطوي تحت نمطين أساسيين: أولهما مفتوح للمؤمنين كافة وهو ما يمكن اعتباره تعاملاً عيانياً سلبياً مع الجمال (بمعنى أنه غير منتج بالمفهوم الحِرَفي للكلمة، وليس بمعنى أنه غير ذي مردود على نفس المتلقي).

إن النمط الآخر من التعامل الجمالي، وهو التعامل الإيجابي المبدع (أي الذي ينتج أعمالاً) ما كان يمكن أن يكون لولا وجود هذه الطبقة أو الدائرة الأوسع التي تتلقى التأثيرات الجملية فتعايشها وتعانيها وتنفعل بها، فتضيف إلى خبراتها وتجاربها رصيداً ذا قيمة كبيرة.

وهذا النمط الإنتاجي يقتصر ـ كما هو واضح ـ على دائرة الأدباء والفنانين الذين يتلقون الإشارة عن العالم الذي أبدعه الله، يتلقون النغمة، والحركة، واللون، والصوت، ويعاينون الكتل والأبعاد والنواميس، فيؤلفون ويبدعون.

وفي كل الأحوال يبدو التعامل الجمالي مع العالم، كما قدّمنا، ضرورة من ضرورات الحياة الإيمانية لأنه يعينها على التحقّق بسوّيتها، ويغنيها بالمزيد من الرصيد المذخور. وإذا كانت تعاين وتتلقى وتنفعل، أم تنتج وتبدع وتعطي، فإن الأمر سواء في نهاية التحليل.

٣

وقد يكون من فضول القول التأكيد على أن هذا المنظور الايماني الشامل للوفاق، والذي تعين عليه المعطيات الجمالية، سينطوي بالضرورة على واحد من أكثر صيغ الوفاق أهمية وإلحاحاً، ذلك هو الوفاق الاجتماعي.

فإن وفاق الفرد مع ذاته، وتناغمه مع العالم والكون، لا يمكن أن يقطعها تنافر، أو اصطراع اجتماعي يقبل المنظور الإسلامي إقرارهما في ساحة الحياة. إن هذا يمثل، فضلاً عن ارتطامه ببداهات الأخلاقيات الإسلامية، ارتطاماً أشدّ وأنكى بصيرورة الحياة التي جاء هذا الدين لكي يصوغها ويقودها وفق أكبر قدر من التناسب والتلاحم والاندماج.

ومن بداهات الأمور أن هذا الدين جاء منذ لحظات تنزّله الأولى لكي يعلن الحرب على التفتّت الطبقي، على تمركز الثروة في مساحات وبقع ضيّقة من نسيج المجتمع، وضياع المساحات الأخرى في الفقر والحرمان. إن استقطاباً خاطئاً كهذا يتجاوز تدمير القيم الأخلاقية إلى وقف حركة الإيمان نفسه عن التحقق والانتشار. فما لم يجد الناس حدّاً أدنى من الكفاية فإنهم، في الأعم الأغلب، لن يكون بمقدورهم التوجّه إلى السماء.

إن الوظيفة الاجتماعية للجمال تتأكد إسلامياً استناداً إلى هذه البداهات، فإن هذا الدين لا يمكن أن يرضى عن قصيدة أو عمل أدبي أو فني، أياً كان، يتغنى بالترف ويصبّ جام غضبه على الفقراء والمعدمين. إن حالة كهذه، إذا ما حدث وأن شهدها تاريخنا تتكرر المرة تلو المرة، فإن هذا لن يخرج عن نطاقه التاريخي الصرف، ولا يمكن أن ندين العقيدة من خلال وقائع وممارسات لم يكن للعقيدة دور في تشكيلها.

هذه مسألة بدهية، وإن الجمالية الإسلامية لتلتقي ها هنا مع سائر الجماليات الواقعية والواقعية الاشتراكية في نزوعها الالتزامي إزاء الجماعة، فهي جميعاً، كما يبدو، تمثل نضالاً من أجل التغيير، ولكن إذ تتحدّد الأولى في دائرة اجتماعية طبقية ضيّقة، نجد الإسلامية تتحرك في مدى العالم كله، تغيير العالم وإعادة بنائه بشكل متناسق متوافق مع السنن والنواميس.

إن الجمال الإسلامي إذ يرتبط هذا الارتباط الوثيق بالمنظور الإسلامي للوفاق الكوني، باعتباره قاعدة توافقية؛ فانه سوف ينداح باتجاه دائرة شاملة لا تكاد الجماليات الأخرى تغطي سوى جانب محسور ضئيل منها.

٤

ثمة توازن من نوع آخر نلحظه في الجمالية الإسلامية، وطالما كان مثاراً للجدل والنقاش في المذاهب الأخرى، ذلك هو ما يسمى بمعضلة الشكل والمضمون، وهي مسألة ترتبط بالمنظور النقدي، كما أنها تتصل بالأسس الجمالية اتصالاً وثيقاً.

ابتداءً، فإن الإبداع الأدبي والفني يقتضي بالضرورة تأكيداً متوازياً على الشكل والمعنى معاً، أو المبنى والمضمون، وإلّا فقد خصائصه الجمالية. ومعروف أنه بتضخيم المضمون على حساب التقنيات والأشكال يفقد العمل

تناسبه وشروطه الجمالية. ولكن ماذا في الحالة الثانية؟ والجواب أنه يغدو تزويقاً وتزييناً، يصبح عملاً حرفياً لا تشحنه الفكرة ولا تجري في شرايينه دماؤها فتمدّه بالنبض والحرارة والحياة.

إن قدر ما هو جميل أن يمنحنا معاني وأشكالاً، أفكاراً وصوراً، أن يبني معماره من المادة المحسوسة والفكر غير المنظور. وبدون تحقّق التناسب بين القطبين فلن نكون إزاء عمل فني مؤثر وجميل، سنكون قبالة صنعة صرفة، أو حشد من التعاليم قد تنطوي على قيمة ما، ولكنها تفتقد إشعاع الجمال المؤثر الذي يبهر الحس ويهز الوجدان.

إن الجمالية الحقة هي غير الأسلوبية أو الشكلية، إنها تنطوي على القيم الجميلة للشكل والمضمون معاً.

وهذا التلاحم، بالنسبة للجمالية الإسلامية، لا يثير أية حساسية ولا يشكل أية معضلة، تماماً كما أنه ليس ثمة أية حساسية أو معضلة بالنسبة لسائر الثنائيات الأخرى التي بعثرتها المذاهب والأديان، وجاء الإسلام لكي يوحّدها ويلمّ شتاتها.

فإننا بمجرد أن نرجع إلى كتاب الله فسوف نجد في تراكيبه المعجزة ذلك الوفاق المدهش بين الشكل والمضمون حتى في أشد آياته وسوره بعداً عن المنظور العقيدي للكون والحياة وقرباً من التشريع والتقنين. صحيح أن الهدف الأخير في نهاية المطاف هو منح الإنسان «التعليم» و «القيم» التي تقوده عبر الصراط، ولكن هذا لم يدفع بمسألة الشكل إلى الخط الثاني، أو يهملها، وإنما ظل التوازي قائماً منذ فاتحة الكتاب وحتى آخر سورة فيه، وظل الإعجاز الأدبي مقترناً بالإعجاز المضموني لكي يدلّا معاً على تفرّد هذا القرآن.

وباختصار شديد فإن الجمالية الإسلامية كما أنها تولي اهتمامها البالغ للخارج، للموضوع، لمطالب الجماعة وقوانين التاريخ وسنن الحياة، فإنها

تتوغل عميقاً لكي تمنح الأديب أو الفنان الفرصة نفسها من أجل أن يعطي اهتمامه للذات المتفردة، وللقوانين الداخلية لمطالب العمل الجمالي وشكلياته وتقنيّاته، ولا يجد الأديب المسلم أبداً ما يرغمه على التضحية بالشروط الجمالية لصالح المضمون، ولا ما يدفعه لتجريد أعماله من المعنى وتحويلها إلى تزويق صرف.

قد يقضي ظرف تاريخي ما بتغليب أحد القطبين، الأمر الذي قد يؤثر على مطالب العمل الإبداعي، لكن القاعدة التي يكاد يتفق عليها المعنيّون بالأدب الإسلامي كافة هو أن هذا الأدب لن يكون أدباً بحق ما لم يضمّ جناحيه على الشكل والمضمون معاً.

٥

والجمالية الإسلامية تعكس ـ بالضرورة ـ بعداً كونياً في مواجهة الجماليات الوضعية، الإقليمية، أو البيئية، أو الاجتماعية، أو الواقعية، أو العرقية، وهي جميعاً جماليات تتموضع في مكان محدّد بخلاف الجمالية الإسلامية.

وهي جمالية ذات بعد غيبي ـ روحي في مواجهة الجماليات الوضعية ذات المنظور المادي، أو المرئي، أو الحسّي، الذي يتحرك على مستوى الطول والعرض دون أن ينفذ إلى الأعماق.

في الميزة الأولى انفساح أفقي في المكان، فيما وراء الحدود المتعارف عليها... وفي الميزة الثانية امتداد في العمق... فيما وراء المنظور...

وبالرجوع المتذوّق إلى كتاب الله، يجد المرء نفسه وجهاً لوجه إزاء الخصائص الأساسية للجمالية الإسلامية، التي تتميز في هذا الكتاب المعجز الذي لا تنقضي عجائبه، عن سائر الجماليات.

أبجديات حول أدب الغموض

١

لنكن صرحاء... فإن (القرف) هو ردّ الفعل الذي يعاني منه القارئ وهو يتعامل مع مساحات واسعة من معطيات الأدب العربي في العقدين الأخيرين...

أما القرّاء الجدد، أولئك الذين لم يصلب عودهم بعد، فإن (القرف) قد يدفعهم إلى الانسحاب من معركة (المطالعة) وقفل الأبواب نهائياً على عالمها المترع بالخصوبة والجمال والعطاء...

يقول أحدهم: إنني لست مستعداً لأن أرهق أعصابي واستنفد طاقتي الذهنية وأنا أقرأ هذا الديوان، أو ذاك، وأطالع هذه المجموعة القصصية أو تلك، وأتابع هذا التحليل النقدي أو ذاك... دون أن أصل إلى نتيجة إنْ على مستوى الفكر أو على مستوى الحسّ والوجدان... وأنا أحاول فك الألغاز وحل الطلاسم والرموز في كل فقرة، بل في كل سطر أو كلمة... إن التواصل بيني وبين العمل الأدبي منعدم تماماً، وإقامة الجسور أمر مستحيل...

وإذ لم يكن هؤلاء القراء (الجدد) قد استذوقوا أدب العقود التي سبقت هذه الموجة الضبابية العارمة، وتعاملوا مع عطائه الخصب، الممتع، المثير... المتميز بالوضوح الذي لم يكن يوماً نقيضاً للعمق، وللقدرة التعبيرية عن التجربة في أعمق أغوارها وأبعد آفاقها... أدب الوضوح العميق، أو العمق الواضح، إذا صحت التعابير...

إذ لم يكن هؤلاء قد تعاملوا مع هذا التراث الذي ربّى العديد من الأجيال المعاصرة، وعلّمها، وملأ حياتها بالمتعة في الوقت نفسه... فإنه قد يكون مبرراً موقفهم ذاك: أن يغادروا وإلى الأبد ساحة القراءة، وألا يسمحوا لأيديهم أن تكتوي بنار العبث الذي يفرزه حشد من الأدباء الجدد، ما كان بمقدور أحدهم يوماً أن يعبّر عن (التجربة) بالشروط الفنية المتعارف عليها وباللغة القديرة على الرسم والتعبير... وهم من أجل تغطية عجزهم عن تحقيق الوفاق الهندسي الباهر بين اللغة والتجربة، يلجؤون إلى هذا الإغماض والتعتيم والإلغاز لكي ما يلبثوا أن يصيبوا الإنسان بالقرف، لعله من خلال الدوار والغثيان يفقد قدرته على إصدار حكم نقدي عادل يضع هذه المعطيات في المكان الذي تستحقه!!

٢

فأما أولئك القراء الذي عايشوا أدب الكبار، واستذوقوه، وتعلموا منه، أولئك الذين هزّتهم حتى الأعماق أيام (طه حسين) ورسائل (الرافعي) وتراجم (العقاد) وترجمات (الزيات) وشهرزاد (الحكيم) وثلاثية (محفوظ)... إلى آخره... فإنهم سيجدون أنفسهم مضطرين لأن يبعدوا هذا الغثاء... يدفعون أكداسه ذات اليمين وذات الشمال لكي يجدوا الطريق مفتوحاً أمامهم إلى أحد عالمين، حيث يجدون فيهما ما افتقدوه ها هنا: الأدب المؤثر والفن الجاد، عالم الأدباء الكبار أولئك، وعالم الأدب فيما وراء دنيانا العربية، حيث يعرف الإنسان كيف يتحقق الوفاق المرتجى بين اللغة والتجربة في إبداع فنّي يتميز بالوضوح والعمق معاً...

ومن منا لم يقرأ ـ على سبيل المثال ـ الحرب والسلام (لتولستوي)، والأخوة كارامازوف (لدستويفسكي)، وقصة مدينتين (لديكنز)، والبؤساء (لهوغو)، ووداعاً للسلاح (لهمنغواي)، والطاعون (لكامي)، والحقيقة ولدت

في المنفى (لفانتيلا هوريا)، وأفول القمر (لشتاينبك)، والساعة الخامسة والعشرون (لجيوروجيو)، والدكتور زيفاغو (لباسترناك)، والدون الهادئ (لشولوخوف) ولعبة الكرات الزجاجية (لهيسة)، ومائة عام من العزلة (لماركيز)... وغير هؤلاء كثيرون من الأدباء الكبار الذين إن لم نتعلم منهم شيئاً؛ فيكفي أن نتعلم كيف أن الأدب والفن العظيمين لا يتحققان إلا بجهد قاسٍ، وكفاح صعب من أجل تحقيق التواصل بين الأديب والفنان، وبين الجمهور المتلقّي...

وتتهافت، من ثم، واحدة من المقولات الخاطئة بهذا الصدد، وهي أن أدباء الإلغاز والتعتيم هؤلاء يريدون أن يتوجهوا بعطائهم إلى الجماهير، فإن أية إحصائية سريعة عن إقبال الجماهير على هذا الأدب أو ذاك، سوف تعرض أدباء التعتيم للسخرية، وسوف تتركهم عرايا ولا من يستر على أجسادهم التي يلفحها برد العزلة والغربة... والانزواء...

٣

وإنها - إذن - لجناية مزدوجة على الأدب يرتكبها هؤلاء، مرة بحق الأدب نفسه، بتزوير حقيقته وتزييف مهمته لتغطية عجز في التعبير أو ضمور في التجربة... ومرة بحق القراء والمطالعين بصدّهم عن الفن الجميل بهذا القرف الذي يركمونه عبر الطرقات، وكأنهم - بهذا - يحكمون على القارئ بالأشغال الشاقة المؤبدة حيث لا سبيل إلى التحرّر من متاعب هذا الركام وغباره الذي تضيق معه الأنفاس...

٤

ولا يخطرنّ على البال - ها هنا - بأن الهجوم على هذا الغثاء الجديد هو رفض للجديد نفسه، وتشبث تقليدي بالقديم... فالجمال لا عمر له ولا

وطن... وقد ذكرنا عدداً من أسماء كبار الكتاب في العالم وهم محدثون ومعاصرون لنا... لكي نقطع الطريق على هذه المقولة الخاطئة...

فليأتنا طلاب مدرسة (الغثيان) هذه بعمل كبير على مستوى ما قدمه أولئك الكبار... ليأتوننا به في سبعينات هذا القرن أو ثمانيناته، أو فيما وراء القرن الراهن كله... فإنهم سيجدون يومها التوجّه الحقيقي الذي يبتغونه تقديراً وإعجاباً...

والمسألة ـ إذن ـ ليست أمر عقد مضى أو عقد يجيء... إنما هي ضرورة أن يكون الأديب أو الفنان متحققاً لو بالحدّ الأدنى من شروط ومواصفات الأدب الجاد والفن الجميل...

٥

وثمة سؤال يحيك في الصدور ونحن نتحدث عن هذا الأدب (الجديد): ماذا عن المذاهب الفنية والأدبية الغربية التي تميزت هي الأخرى بقدر كبير من الإلغاز والغموض، ولكنها مع هذا فرضت نفسها في ساحة الآداب والفنون؟... ماذا عن الرمزية والدادائية والسريالية وموجات الغضب والعبث واللامعقول؟

الحقّ أنه بمراجعة متأنية لنماذج من معطيات الأدب الغربي التي تميل إلى (الإغماض) تتبدى واضحة حقيقة أن القوم هناك لا يتعمدون ذلك لغرض الإغماض، أو لشهوة تميل إلى التعتيم والإلغاز اللذين يختفي وراءهما أي هدف على الإطلاق... وإنما يفعلون ذلك بسبب من الرؤية التي يحملونها تجاه الكون والعالم والحياة والإنسان، أو المذهب الأدبي الذي ينتمون إليه والذي يحتم عليهم هذه اللغة أو تلك في التعبير، وهذه الصيغة أو تلك في طرح الرؤى والمواقف والمعطيات.

وبغض النظر عن المنطلقات الخاطئة لمعظم تلك المعطيات، فإنها ـ على أية حال ـ تفرض أوّلياتها ومفرداتها على صيغ التعبير، فيحاول أن يغطيها بالتكافؤ المطلوب، فلا تكون المحاولة ـ من ثم ـ سوى ضرورة وليست ترفاً أو تجوالاً في الفراغ...

٦

هنالك ـ على سبيل المثال ـ المذهب الطليعي (أو مذهب العبث واللامعقول)، الذي يرى الكون عبثياً لا مجدياً يلفه الغموض، فيعبر عنه ـ أو يجابهه بعبارة أدق ـ بالمعطيات الأدبية التي تنطلق ـ كما يرى رواد هذا المذهب ـ من مواقع الصدق والأمانة، فتغمض وتعبث...

وهنالك المذهب السريالي، الذي يريد أن يكسر قشرة الوعي، ويتوغل إلى الأعماق، حيث تضطرب المعاني، وتتداخل الرؤى والأحلام، ويفرز العقل الباطن معطياته المترعة بالغبش والضباب... فيجيء التعبير الأدبي مغبشاً مضبباً محاولاً أن يتكئ على القوة الباطنية للكلمة، وعلى قدراتها المخفية، لكي يحقق الهدف المطلوب بالتعبير عن ذلك العالم الهيولي المتحرك أبداً والذي لا يثبت على شيء.

وهنالك المذهب الرمزي، الذي يسعى إلى عدم مجابهة الواقع وجهاً لوجه، أو الوقوف قبالته لهذا السبب أو ذاك من الأسباب الموضوعية أو الجمالية البحتة؛ فيسعى إلى اعتماد إمكانات اللغة المجازية، ويستخدم رموزها ودلالاتها للتعبير عن هذا الموقف أو المعنى... أو ذاك...

وهنالك مذهب (الرواية الجديدة)، الذي يدعو إلى إلغاء وجود الزمن في العمل الروائي، وتفكيك سلسلة الأحداث، وإلغاء الشخصيات واستبدالها بأخرى لا تملك أسماءً ولا وجوهاً... ولا ماضياً ولا حاضراً ولا

مستقبلاً... وتصفية العقدة والحبكة... الأمر الذي يحتم على الرواية أن تنحو منحى جديداً غير مألوف ولا متعارف عليه...

وهنالك مذهب الغضب، الذي يسعى إلى مجابهة أخطاء العالم وجرائمه ولا إنسانيته بالعنف الفنّي الذي قد يصل حدّ الهذيان والسباب، ويعتمد لغة يتعمّد أصحابها أن يكسّروها وهم يرمون بها في وجه العالم كما يرمي الإنسان الغاضب بإناء زجاجي فيتفتت وينكسر على هذا الرأس أو ذاك...

وهنالك مذهب الإغراب (الملحمي)، الذي يتعمد أن (يغرب) في لغته وتكتيكه لكي يحقق الانفصال بين القارئ أو المشاهد وبين العمل الذي يعرض بين يديه... فهو يمارس ما يمكن اعتباره ضربات مفاجئة بين الحين والحين، لكي يحافظ على هذا الانفصال، ويضع المشاهد أو القارئ قبالة العمل، وليس فيه، لكي يتعلم ويثور...

٧

ومع ذلك، فنحن نقرأ ـ مثلاً ـ (ليوجين يونسكو) أو (جان جينيه) أو (صمويل بكت) من كتاب الطليعة، فنفهم ما يقولونه... ونقرأ (لرامبو) أو (ايلوار) أو (أبوللينير) من شعراء السريالية فنستطيع أن نلتقط بعض ما يقولونه... ونقرأ (لاليوت)، شاعر المجاز المعروف، فنعرف جانباً مما يريد أن يعبّر عنه... ونقرأ (لجنتر جراس)، وهو واحد من أتباع الرواية الجديدة، فنعرف جيداً لماذا تنمحي الشخصية الروائية، وتتسطح، وتغدو مجرد رقم من الأرقام... ونقرأ (لاوزبورن) رائد المسرح الغاضب، فنغضب معه، ونعرف تماماً لماذا هو غاضب وما الذي يريده شخوصه مما يصدر عنهم من أقوال وأفعال... ونقرأ (لبيتر فايس) و (بزتولد برخت) بعض معطياتهما المسرحية الملحمية فيتحقق الانفصال الذي يريده الرجلان، ونتلقى من أعمالهما التعاليم التي يريدان أن يوصلانها للناس، بغضّ النظر

ـ مرة أخرى ـ عن صدق هذه التعاليم أو زيفها وارتطامها مع قناعاتنا وتصوراتنا للكون والحياة والوجود والإنسان. . .

٨

لن يتسع المجال هنا لطرح النماذج التي قد تقنع عشاق الغموض في بلادنا بخطأ موقفهم، وتهافته. . . بل لن يتّسع المجال ـ حتى ـ لطرح بعض النماذج والنصوص الفلسفية أو النقدية، التي يبرر بها أتباع تلك المذاهب الغربية سيرتهم الجمالية تلك. . . ولكننا نمرّ سريعاً ببعض ما قيل عن المذهب الطليعي (العبث واللامعقول) لكي نعرف الأسباب.

يذكر رتشارد ـ كو في كتابه عن (يونسكو) كيف «أن كل النزعات التي كبحتها دكتاتورية العقل خلال قرنين من الزمان اندفعت إلى السطح، وشهد النصف الأول من قرننا العشرين عدة حركات ثورية كالتكعيبية والمستقبلية والسريالية والتعبيرية والدادائية والوجودية، وكلها حركات تسعى بطرائقها الخاصة إلى إلقاء الضوء عل موقف الروح الإنساني في كون غاب عنه المنطق. وعندما يختفي المنطق تختفي أيضاً مبررات الوجود. وهكذا نرى أن (يونسكو) ـ مثل كامي وسارتر ـ يرى في وجودنا حقيقة لا هي بالمنطقية ولا هي بالمبررة. إنها حقيقة ولكنها حقيقة عبثية، فالوجود الذي لا يبرّره منطق عبث»[١].

ويمضي ريتشارد ـ كو يبيِّن كيف سعى الطليعيون إلى إلغاء النظرة القديمة (الكلاسيكية) إلى قواعد الكون الأساسية: الزمان والمكان ووحدة الشخصية، وكيف أنهم كتبوا (دراما الساعات المكسورة) بمعنى أن أبطالهم يعيشون في عالم توقفت ساعاته. وحين يفقد الإنسان الشعور بالزمن تصبح (السنّ) كلمة

(١) ماهر شفيق فريد، مجلة المسرح، العدد ٩، ص ٨٣.

لا معنى لها. وما دمنا قد محونا الزمن فقد محونا (تراكم التجارب) التي يأتي بها الزمن، وعلى ذلك فلا معنى للقول بأن الشيخوخة ـ مثلاً ـ تأتي بالحكمة. وقوانين المكان ـ من ناحية أخرى ـ لا معنى لها، فهي تعسّفية. وصدقها وكذبها رهن بالإنسان الذي يدركها، وغياب التتابع المنطقي يستلزم غياب وحدة الشخصية، فليست الشخصية سلسلة متصلة من الصفات كما يزعم الكلاسيكيون، وانما هي حالات دائبة التغيّر يتبع بعضها بعضاً. وما يقوله (م) يمكن ببساطة أن يقوله (ب) دون أن ينجم عن ذلك ضرر كبير... إن (الأنا) ما هي إلّا انعكاس للعالم الخارجي، أو قل إن العالم الصغير هو صورة مصغرة مثالية للعالم الكبير، ففوضى الأول وتشتته تتبدى في الثاني على نطاق أوسع، وليس هناك خط واضح يفصل بين الاثنين[١]...

ويبين يونسكو بعبارة واضحة تهافت الشخصية الإنسانية لأنها ليست ـ بعد أن تكشف عبث العالم ـ سوى قطعة من ملايين القطع التي يعبث بها الكون «إن كل شخصياتي على خصام مع الدنيا... لقد غمرهم القلق التاريخي الذي يسود العالم وتورطوا فيه»...

إنه عالم رهيب ـ يقول يونسكو ـ إلا أنه عالم لا يمكن أن يؤخذ مأخذ الجدّ، فهو يوشك لفرط سخفه أن يكون مضحكاً. ومن ثم فإن رؤية الطليعيين هذه للعبث لم تتح لهم أن يطمئنوا للشكل المسرحي العقلي (الأرسططالي) أداة للتعبير، فالمضمون في العمل الفني هو الذي يحدّد الشكل. لذا تمرد (يونسكو) ورفاقه على الواقعية المسرحية، ورفضوا الواقع المنقوص الذي تصدر عنه وتصوره وتفرضه اعتسافاً، وانصرفوا إلى عرض ما كان يتراءى لحسّهم الفني ووعيهم الإنساني كواقع شامل بكل ما فيه من مأساة ومن مهزلة، وكل ما فيه من عبث وخواء وتناقض[٢].

---

(١) نفسه ص ٨٣ - ٨٥.

(٢) يوجين يونسكو: خمس مسرحيات طليعية، المقدمة ص ٢١ - ٢٢.

ومع الواقع تتفكك اللغة، وتتهاوى قطعاً متناثرة، وتفرغ من كل معنى وتفقد قدرتها على التواصل بين الإنسان والإنسان. . .

٩

إننا نفهم ـ إذاً ـ الأسباب التي دفعت بالطليعيين، وغير الطليعيين، إلى اعتماد اللغة، والصيغ التعبيرية الخارجة عن المألوف. . . ونفهم ـ كذلك ـ معطياتهم كانعكاس صادق لرؤيتهم للكون وفلسفتهم في الحياة. . . ولكن المرء يصعب عليه أن يفهم ما الذي يريد أن يقوله لنا حشد من أدبائنا الجدد. . . ولماذا؟

يقول أحدهم «الأقمشة الممزقة ممنوحة لي عبر الشمس، والمدينة مخدوعة بمعاطف السبت. هذا الفسق ماذا يعرف عن يدي؟ في الباحة، المعلم الهولندي يلتقط الجواهر ـ ويخسرها أيضاً ـ والساهرة اليتيمة تعتقل الرغبة هناك. ما أجمل المتوكلين المحبوبين. رامبو، حين طار جسده مات، ملاجئ التأرجح. تروتسكي لم يمتلك خجل الفنادق. ج: تتدفؤون على وحشة القلب متشبثين بصبوات القصيدة».

ويقول آخر: «أصعد البرق

في منتصف الجسر أي قهقهة فيك

امرأة صغيرة تفتح شفتيك وتنزل

تأخذك بطمأنينة. . . الحب. . . العار لا يعرفها. . .

سحرت نهراً. يصعد ظهر الغشاء. سحرت الغشاء

حربي ذلك السرّ. لعاب سلاحي يخشخش فرحاً

رأس يوسف النجار على كتفي، وجميع العصافير ترن فيه. . .»

وما هما إلّا شاهدان من تيّار صاحب عنيف. . .

١٠

إن تراكم الخبرة الثقافية ـ الجمالية، والنقدية على وجه الخصوص ـ عبر العصور ـ وبخاصة في العقود الأخيرة من قرننا العشرين هذا، والتأثير العمقي لهذا التراكم على المعطيات الأدبية والجمالية عموماً، يتوجب أن يجعل الأجيال التالية أعمق وأخصب خيالاً وأكثر قدرة على التوغل في مجاهيل الكون والعالم وامتلاكاً لناصية التعبير المؤثر الجميل عن معطياتهما... أكثر بكثير مما كان عليه أدباء القرون الماضية، بل أدباء النصف الأول من هذا القرن.

ولكن الذي يحدث ـ للأسف ـ وعلى مساحات واسعة من أدبنا الحديث أن يتحول هذا السلاح إلى أداة مضادة نشهرها ضد أنفسنا بتحويل الخبرة إلى عالم ملتوي الدروب، معتم الآفاق، يضيع في غبشه وضبابه المفتعل ذوو البصائر والألباب.

ولن تكون (الخبرة) الغنية بحال المشجب الذي نعلّق عليه أخطاءنا، لأن أدباء العالم لم يفعلوا هذا، ولن يفعلوه... بل إنهم ازدادوا بالخبرة نضجاً وعمقاً...

وأغلب الظن أن الخطأ يكمن في الأدباء الجدد أنفسهم... في عدم قدرتهم على استيعاب الخبرة وتطويع اللغة للتعبير عن التراكم السريع في معطياتها... فيلجؤون إلى (الاختباء) خلف دوّامات الضباب والتواءات الإغماض والتعقيد.

ولن يكون بمقدور الأرض البور أن تتفجر بالأنهار، وأن تزهو بالحدائق ذات البهجة... لن يكون بمقدورها إلّا أن تنبت الشوك والحسك الذي يجرح ويدمي، فلا يعطي الجمال المرتجى...

١١

بإيجاز شديد: فإن (الموقف) البديل الذي يتوجب أن يعتمده أدبنا المعاصر بصدد الثابت والمتحول... الستاتيك والديناميك... في تيار الإبداع الأدبي... إنما هو موقف يقوم على رفض السكون التام من جهة، والحركة العمياء من جهة أخرى... موقف يحترم عناصر الديمومة والثبات من جهة، وينفتح على قوى التجديد والتغيير والتحول من جهة أخرى...

إن قبول الجديد المتغيّر يتوجب ألا يكون على حساب التفريط بأي من العناصر الثابتة التي تمثل عصب الإبداع وهيكله العظمي - إذا صحّ التعبير - وإلا غدا العمل الأدبي رخواً، متميعاً، رجراجاً، لا يشده رابط ولا تمسك به شخصية مستقلة متبلورة. وإن الالتزام (بالتوصيل) لهو واحدٌ من أهم العناصر الأساسية التي يتوجب احترامها... وإلّا سقنا معطياتنا الأدبية وقراءنا أيضاً... إلى الضياع...

الأسلوب الملتوي... إلى أين؟

يتساءل المرء، للمرة العشرين، إلى أين ستمضي بكتّابنا وأدبائنا ونقادنا موجةُ الأسلوب الملتوي واللغة الثالثة ـ إذا صحّ التعبير ـ تلك التي لا أرضاً قطعت ولا ظهراً أبقت؟!

إنهم لا يملكون «اللغة» القديرة على «التوصيل»... على أن ينقلوا أفكارهم وتجربتهم وخبراتهم ومرئياتهم وإبداعهم للمتلقّي، بحجمها تماماً، بمفرداتها تماماً، بخلجاتها تماماً... فيلجؤون إلى الإغماض والتعتيم، معتقدين أنهم بذلك ـ وليس بعجزهم عن الأداء السليم ـ قد قدّموا شيئاً ذا قيمة...

وبمرور الوقت يزداد التباعد بين المطالب البيانية للغة الخطاب الفكري أو الأدبي أو النقدي، وبين قدرته على التوصيل، فإذا بالمتلقّي «يصدم» بعدم قدرته على إدراك هذا الذي يقوله هؤلاء المفكرون والأدباء والنقّاد، ويجد نفسه أمام حزمة من الأسلاك الشائكة تفصل بينه وبين النصّ المكتوب، فما يكون منه، ومن جيل القرّاء عموماً، إلّا أن يكفوا عن قراءة الشفرات والمعميات والألغاز التي لا تكاد تقدم لهم شيئاً «واضحاً»... بل أن يكفّوا عن «القراءة» على إطلاقها. وبما أن القراءة هي عصب تكوين المثقفين في العالم، فلنا أن نتصوّر كيف ستكون حال أمة لا تقرأ.

لو أدرك هؤلاء...

ولو أدرك هؤلاء الكتاب والأدباء هذه الحقيقة، فلربما أعادوا النظر في الجهد الكبير الذي بذلوه، والذي لم يأت بطائل ما دام أنه بعيد عن القراءة الجادة معه، عصيّ على قارئيه... ولعادوا لكي يبدؤوا رحلتهم مع الكتابة

من جديد، وأمامهم هدف أساسي واحد هو مبّرر «الكتابة» للآخرين: أن يكتبوا ما يصل إلى هؤلاء فيمنحهم الكثير!!

إنهم يضعون السدود..

ومن عجب أن الأسلوب الملتوي هذا، أو اللغة الثالثة، تجاوز ـ للأسف ـ دائرة الأدب والنقد، إلى أنماط الفكر البشري في سياقاته كافة، وإذا بنا نقرأ، أو نستمع، للكثير من المفكرين والباحثين والكتاب، وأولئك الذي يلقون بحوثهم في الندوات والمؤتمرات، فلا نكاد نعثر على ما يريدون أن يوصلوه لنا إلّا بشقّ الأنفس، وقد لا نعثر في أحيان كثيرة على شيء!!

إن أولئك وهؤلاء يدفعون القراء دفعاً إلى زاوية القرف والاشمئزاز مما يقرؤونه، ويضعون السدود بين المفكر والمبدع وبين المتلقي، بدلاً من إعانته على المقاربة والالتحام.

حتى رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه..

رحم الله «أيام زمان»، يوم أن كان النقد عذباً سائغاً شرابه، مهما قيل عن «ذاتيته»... ولو استيقظ العقاد أو طه حسين أو سيّد قطب، فماذا سيقولون إزاء هذا الركام الذي يتزايد يوماً بعد يوم بصيغة متواليات هندسية، ويسوقه التقليد الأعمى، والعجز، إلى التكاثر السرطاني الذي لا يدري المرء إلى أين سينتهي به المطاف؟!

إننا أمام منظومة من الطلاسم ضاع مفتاحها على النقاد والباحثين والقراء معاً، وهي ـ في نهاية الأمر ـ لا تعكس عمقاً في الرؤية، بل هو السقم في التعبير عن الأفكار، والعجز في إيصالها للآخرين بلغة قوية رصينة قديرة على نقل أدق الخلجات وأعمق الأفكار.

ونقرأ ـ حتى ـ رسائل الماجستير وأطروحات الدكتوراه، التي تناقش في باحات كليات الآداب والتربية، وغيرهما، في مختلف جامعاتنا العربية، فنجد أنفسنا ازاء هذا «الوباء» الذي انتقل إلى أيدي الطلبة، لا تدري كيف، فأصبحوا يكتبون دون أن يكترثوا بالتعبير السليم القدير على إيصال معطياتهم ـ بالشفافية المطلوبة ـ إلى الآخرين.

جيل جديد من الكائنات، يتحدث بلغة غريبة لا تكاد تصل إلى الطرف المتلقّي...

تحذير مبكر

ومنذ ستينيات القرن الماضي، كنت قد حذّرت من هذه المأساة التي بدأت يومذاك تطل برأسها المشؤوم، فكتبت مقالاً عن «أزمة التعبير في العراق» (نشر ضمن كتاب «في النقد الإسلامي المعاصر» الذي صدر بطبعته الخامسة الجديدة عن دار ابن كثير في دمشق وبيروت عام ٢٠٠٧ م)، قلت في آخره: «البيان!! كان هدف الأوّلين ويجب أن يكون هدف الآخرين... أن توضّح تجربتك الشعورية، أن تبعثَ للنور أحداث عالمك الداخلي، أن تقوم بتنسيق دقائق انعطافاتك الوجدانية، واهتزازاتك النفسية، ولمحاتك الفكرية، لا يقتضي ـ أبداً ـ أن تغمض وأن تلحّ في الغموض، أو أن تلقي ظلالاً سوداء قاتمة على معطياتك لكي يقال أنك غامض، وأنك عميق... معظم الأدباء الكبار في الماضي البعيد والقريب، ومن هو معاصر منهم، لم يصلوا القمة بالغموض... على العكس من ذلك، كان البيان ركيزة أعمالهم الكبرى، البيان العميق في الوقت نفسه. وكثير من الشباب الذين لا تشكل أحداثهم الداخلية، وحوارهم الوجداني، سوى رصيد ضئيل، تمكنوا بالخروج على قواعد اللغة والبيان، وبالرصف الغريب للعبارات، من أن يرتفعوا ـ أو هكذا يخيّل إليهم على الأقل ـ إلى مستوى الأدباء

الحقيقيين... وكثير من الشباب الذين لم يستكملوا - بعد - الأدوات الأساسية للعمل الأدبي والفني، برزوا فجأةً في أجواء العراق الثقافية ليفرضوا أنفسهم فرضاً في مجالات الأدب فيه...».

أهم الملابسات والنتائج

وأشرت في المقال المذكور إلى أهم الملابسات والنتائج التي رافقت وقادت إلى هذه المأساة:

١- إن التعقيد اللغوي والذهني يفقد العمل الأدبي مؤثراته الوجدانية.

٢- يضع العوائق والقيود في طريق الأعمال الأدبية والفنية، لأنه يصرف الكثيرين عن الرغبة في قراءة وتتبع تلك الأعمال حتى النهاية.

٣- يؤدي إلى اضطراب في (التكنيك) الفني للعمل الدبي.

٤- يضيّع وحدة المعنى وهدفية العطاء.

٥- يؤدي إلى تشابه آلي في الأساليب وعدم تميزها وتفرّدها.

وينتج هذا التعقيد والاضطراب عن:

١- فوضى في الأداء اللغوي والتعبيري.

٢- عدم التمرّس على البيان.

٣- التأثر السلبي بترجمات الأعمال الغربية، وبخاصة تلك التي نقلت إلى العربية على أيدي مترجمين لم يتمكنوا - بعد - من فن الترجمة.

٤- الرغبة في ملاحقة الاتجاهات الجديدة في الغرب وبخاصة «اللامعقول» دون تفهمها.

٥- حشر الرموز الأسطورية والتاريخية، وخلق مصطلحات فنية مستعجلة لم يصطلح عليها اللغويون.

٦- إثارة الاختلال والصخب في الموسيقى الداخلية والخارجية للشعر. . .

بعدها، بما يزيد عن الأربعين عاماً، عدت لمعالجة الظاهرة نفسها في مقال يحمل عنوان «أبجديات حول أدب الغموض»، نشر في مجلة (حراء). . . وكأن لم يتغير من الأمر شيء!!

دَوْر الترجمة

وبالتأكيد، فإن صيغ الترجمة إلى العربية من اللغات الأخرى، على أيدي مترجمين غير أكفاء، لها دورٌ كبير في هذه الظاهرة. . . فكلما ازدادت حركة الترجمة، وأصبحت الكتب والمقالات والبحوث المنقولة إلى العربية بأسلوب حرفي متيبّس، أو انحراف ـ بدرجة أو أخرى ـ عن نبض الكتاب أو البحث المترجم، تملأ المكتبات والأسواق، ازداد تأثير أسلوبها الملتوي هذا على عقول ووجدان القرّاء، فراحوا يطلعون علينا بما لا يكاد يصل إلينا بسبب من عتمته والتواءاته!!

أكثر من هذا، فإن الكثيرين من طلبتنا في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، أخذوا يمارسون ما يمكن تسميته بنقل القوالب الغربية الجاهزة وتنزيلها على الأعمال الإبداعية، روائية أو مسرحية أو شعرية أو قصصية، دونما أي قدر من الإضافة أو المقارنة أو التمحيص أو الرفض. . . فيما يذكرني برسالة ماجستير طلب مني يوماً أن أشارك في مناقشتها، وقبل أن أعطي رأيي في الموافقة أو الرفض، رحت أقلّب صفحاتها التي تتناول دراسة عن الروائي المصري المعروف (عبد الحميد جودة السحّار)، وكنت قد قرأت له الكثير، فإذا بي لا أكاد أعثر على أثر لهذا الروائي، وإنما وجدتني أمام تنزيل آلي رتيب للقوالب النقدية «الغربية» على معطيات هذا الرجل، كادت أن تمسخه، فاعتذرت عن مناقشة رسالة يغيب فيها الباحث ويتحوّل إلى مجرد إنسان آلي يستنسخ ما يقوله الآخر. . .

وقفة جريئة، وإلّا فهو الضياع

إننا اليوم، حيث يزداد سرطان الغموض التعبيري، وتأثيرات الأعمال المترجمة، والنسخ الآلي انتشاراً، علينا التحقّق بوقفة جريئة لمجابهة الحالة التي تؤذن بفيضان رهيب، قد يأتي على مفاهيم التعامل مع لغتنا العربية من القواعد، فيحيلها ركاماً. . . وما لم نتداعَ جميعاً لوقفة كهذه؛ فقد يأتي اليوم الذي ندخل فيه جميعاً دائرة الاغتراب اللغوي الذي يجعلنا نعيش في جزر متباعدة ومنعزلة، والذي إذا ما قدّر له أن ينضاف إلى حلقة اغترابنا الحضاري، فإنه سيؤكد هذه الحلقة، ويزيدها تجذّراً في ديارنا. . . وحينذاك نكون قد خسرنا كل شيء.

النورسي والالتزام في الأدب

لم يشأ «النورسي» وهو يوشك على إنهاء (كلماته)[١]، إلّا أن يقف بعض الوقت عند قضية الالتزام في الأدب، وتقديم رؤية مقارنة بين نمطين من الإبداع الأدبي؛ الأدب القرآني والإسلامي عموماً، والأدب الغربي الأجنبي.

وكعادته دائماً ينطلق النورسي من كتاب الله في أسلوبياته ومضامينه على السواء، فيقيس به وعليه معطيات الآخرين صعوداً وهبوطاً.

إنه، أي القرآن الكريم، وبالمنطوق الإحصائي، الرقم الأساس الذي تحدّد في ضوء قيمته سائر الأرقام... وبالمنطوق الفلسفي: (المثل) الذي يرسم السقف الأعلى فيعطي الفرصة للمقارنة مع سائر المعطيات البشرية لتقويم قربها أو بعدها عنه.

في كل المسائل التي عالجها النورسي في رسائله المائة والثلاثين، بما فيها الظاهرة الجمالية؛ كان القرآن الكريم المرشد والدليل. ولقد سبق وأن درست رؤيته للجمال في (كلماته) عبر ستة فصول ستصدر في كتاب مستقل في وقت لاحق إن شاء الله، يحمل عنوان: (الكلمات: رؤية جمالية في فكر النورسي).

وأريد هنا أن أقف لحظات عند مسألة أخرى، رؤية النورسي لقضية الالتزام في الأدب، في ضوء مقارنة شفافة بين الأدب القرآني وما يتمخض عنه من أدب إسلامي وفق أجناسه كافة، وبين ما يسميه هو الأدب الغربي أو الأجنبي.

---

(١) إشارة إلى المجلد الأول من كليات رسائل النور الذي يحمل عنوان (الكلمات)، ترجمة: إحسان قاسم الصالحي، الطبعة الأولى، دار سوزلر للنشر، أستانبول - ١٩٩٢م

ثنائية الشكل والمضمون

وبرؤية نافذة لا يكتفي النورسي بالوقوف عند (المضمون)، فالمضمون وحده لا يصنع أدباً، ولابدّ له من التلبّس بجماليات الأسلوب وتقنياته التي تنزاح بالمعاني اليومية الملقاة على قارعة الطريق، كما يقول الجاحظ، باتجاه تعبير جمالي يخرج بها عن المياومة والمباشرة، ويمضي بعيداً، بقوة الآليات البلاغية، لكي يشكل عالماً مغايراً... ولذا فان النورسي يمنح اهتمامه لجانبي العملية الأدبية شكلاً ومضموناً.

تفرّد الأسلوب القرآني

وعوْداً إلى المدرسة الأدبية الأولى في تاريخ الأمة الإبداعي: القرآن الكريم، يشير النورسي إلى أن هذا الكتاب المعجز «أظهر كمال السلاسة والسلامة والتناسب والتساند في بيانه وجوابه وخطابه، ودونك علم البيان وعلم المعاني. وفي القرآن خاصية لا توجد في أي كلام آخر: لأنك إذا سمعت كلاماً من أحد فإنك ترى صاحب الكلام خلفه أو فيه، فالأسلوب مرآة الإنسان. أيها السائل المثالي! لقد أردت الإعجاز، وها قد أشرت إليه! وان شئت التفصيل فذلك فوق حدّي وطوقي. وقد بيّن كتاب (إشارات الإعجاز)[١] واحداً من أربعين نوعاً من ذلك الإعجاز، ولم تف مائة صفحة من تفسير لبيان نوع واحد»[٢].

مقارنة بين أدبين

بعد هذا التأسيس الموجز الذي يتصادى في (الكلمات) من بدئها حتى منتهاها؛ يمضي النورسي لإجراء مقارنة شاملة بين (أدبين): الأدب القرآني

(١) ينظر كتاب (إشارات الإعجاز في مظان الإيجاز)، للنورسي، وهو المجلد الخامس من كليات رسائل النور، تحقيق: إحسان قاسم الصالحي، الطبعة الأولى، دار سوزلر للنشر، أستانبول - ١٩٩٤ م.

(٢) الكلمات، ص ٨٨٤.

والإسلامي الذي ينبثق عنه، والأدب الغربي. وهو في مقارنته هذه يمسّ إحدى القضايا الأساسية في الجهد الأدبي: الالتزام... والحديث عن الالتزام يرغم المرء على أن يرمي بثقله في اتجاه المضمون، رغم أن مساحة ما في (الأسلوبية) تظل مرتبطة هي الأخرى بظاهرة الالتزام، لأنها جزء أساسي في العملية الإبداعية التي تنطوي على الشكل والمضمون معاً، والتي تجعل المعاني تتلبّس ـ بالضرورة ـ هذا الشكل دون ذاك.

إنه يقول: «لا تبلغ يد الأدب الغربي ذي الأهواء والنزوات والدهاء؛ شأن أدب القرآن الخالد ذي النور والهدى والشفاء. إذ الحالة التي ترضي الأذواق الرفيعة للكاملين من الناس، وتطمئنهم، لا تسرّ أصحاب الأهواء الصبيانية وذوي الطبائع السفيهة، ولا تسلّيهم، فبناء على هذه الحكمة، فإن ذوقاً سفيهاً سافلاً، ترعرع في حمأة الشهوة والنفسانية؛ لا يستلذ بالذوق الروحي، ولا يعرفه أصلاً. فالأدب الحاضر، المترشح من أدب أوربا، عاجز عن رؤية ما في القرآن الكريم من لطائف عالية ومزايا سامية، من خلال نظرته الروائية، بل هو عاجز عن تذوّقها، لذا لا يستطيع أن يجعل معياره محكّاً له»[1].

الغوص في الشهوة والاعتقال في المنظور

ويمضي النورسي للحديث عن الميادين التي يجول فيها الأدب، لا يحيد عنها، وهي في رأيه ثلاثة: ميدان الحماسة والشهامة، ميدان الحسن والعشق، ميدان تصوير الحقيقة والواقع[2]. وكأنه يلمّ في هذه الكلمات الموجزة نمطي الشعر الأساسيين: الملحمي والغنائي، ويجمع المذاهب التي تنتمي إليها الرواية: كلاسيكية وورومانسية وواقعية. ثم هو بعد ذلك يبدأ

(١) المرجع نفسه، ص ٨٨٥-٨٨٤.
(٢) نفسه، ص ٨٨٥.

المقارنة «فالأدب الأجنبي، في ميدان الحماسة، لا ينشد الحق، بل يلقن شعور الافتتان بالقوة بتمجيده صور الظالمين وطغيانهم. وفي ميدان الحسن والعشق، لا يعرف العشق الحقيقي، بل يفرز ذوقاً شهوياً عارماً في النفوس. وفي ميدان تصوير الحقيقة والواقع، لا ينظر إلى الكائنات على أنها صنعة إلهية، ولا يراها صبغة رحمانية، بل يحصر همه في زاوية الطبيعة، ويصوّر الحقيقة في ضوئها، ولا يقدر الفكاك منها. لذا يكون تلقينه عشق الطبيعة، وتأليه المادة، حتى يمكّن حبها في قرارة القلب فلا ينجو المرء منه بسهولة»[1]، وكأنه يشير بذلك إلى المذاهب التي أعقبت الواقعية، وتجاوزتها، بغض النظر عن موقعها في الزمن: السريالية، والواقعية الاشتراكية، والطبيعية، حيث الالتصاق بالمادة، والغوص في الشهوة، والاعتقال في المنظور، وكأنها الآلهة التي لا رادّ لقضائها.

أدب مشوب بالسفه، كما يقول، «لا يغني شيئاً عن اضطرابات الروح وقلقها الناشئة من الضلالة والواردة منه أيضاً، ولربما (يهيّجها) وينمّيها، وفي حسبانه أنه قد وجد حلاً، وكأنه العلاج الوحيد»[2].

الضياع... الاكتئاب... واللاجدوى

لم يفعل الأدب الغربي، وبخاصة في معطياته الأكثر حداثة، أيما شيء لعلاج اضطرابات الروح التي يعاني منها الإنسان المعاصر، والتي قادته، ووفق متوالية هندسية تؤذن بالويل، إلى أن يهرب إلى المخدرات والمغيّبات بأشكالها كافة، وإلى الشذوذ بأنماطه كافة.. ثم إلى الخروج من الحياة بالانتحار الذي تتزايد معدلاته يوماً بعد يوم... على العكس، كان الأدب بمواصفاته تلك، واحداً من أهم الأسباب وراء هذا الإحساس بالضياع والاكتئاب واللاجدوى، وعبثية الحياة، وغموض المصير.

---

(١) نفسه، ص ٨٨٥.

(٢) نفسه، ص ٨٨٥.

الثالوث المشؤوم

ووفق هذا المنظور يسمي (النورسي) الرواية الغربية «الحيّ الميت»، والسينما «الأموات المتحركة»، والمسرح «خشبة تبعث فيها الأشباح وتخرج سراعاً من تلك المقبرة الواسعة المسماة بالماضي»... «هذه هي أنواع رواياته. وأنّى للميت أن يهبّ الحياة؟ وبلا خجل ولا حياء! وضع الأدب الأجنبي لساناً كاذباً في فم البشر، وركّب عيناً فاسقة في وجه الإنسان وألبس الدنيا فستان راقصة ساقطة»[١].

والذي يطلع جيداً على الأدب الغربي المعاصر في أجناسه كافة، بل في تنظيراته وتطبيقاته النقدية، يرى بأم عينيه وبوضوح لا تحجبه الأستار، كيف يتعرّى الإنسان وينزل إلى دركات البهيمية العمياء... وكيف تغتال الضوابط الخلقية، وتذبح القيم الإنسانية، ويغيّب العقل... وكيف تسحب يد الله سبحانه (وحاشاه) عن الحضور في صيرورة العالم... بل كيف يقتل الإنسان نفسه حيث لا يتبقى ثمة إلّا الثالوث المشؤوم: المادة والطبيعة والشهوة.

من أجل ذلك، يتساءل «النورسي»: من أين سيعرف هذا الأدب (الغربي) الحسن المجرد؟ فهو حتى لو أراد أن يُري القارئَ الشمسَ، فإنه يذكّره بممثلة شقراء حسناء. وهو في الظاهر يقول: (السفاهة عاقبتها وخيمة لا تليق بالإنسان) ثم يبيّن نتائجها المضرة، إلا أنه يصوّرها تصويراً مثيراً إلى حدّ يسيل منه اللعاب، ويفلت منه زمام العقل، إذ يضرم في الشهوات ويهيج النزوات حتى لا يعود الشعور ينقاد لشيء»[٢].

فما الذي يقدمه أدب القرآن؟

في مقابل هذا كلّه، ما الذي يقدمه ما يسميه (النورسي) «أدب القرآن الكريم»، الذي انبثقت عنه تيارات الأدب الإسلامي فملأت فضاءات الزمن

---

(١) نفسه، ص ٨٨٥.
(٢) نفسه، ص ٨٨٦.

والمكان، ثم جاءت حركة الأدب الإسلامي المعاصر لكي تمضي بالشوط حتى نهايته، فتحاول أن تحقق التوازن الضائع بين أدب الانحلال وأدب البناء... أدب الرذيلة وأدب الطهر... أدب الشهوات وأدب العفاف... أدب الشيطان وأدب الإنسان؟!

إن هذا الأدب القرآني، يقول (النورسي): «لا يحرك ساكن الهوى، لا يثيره، بل يمنح الإنسان الشعور بنشدان الحق وحبه، والافتتان بالحسن المجرد، وتذوق عشق الجمال، والشوق إلى محبة الحقيقة... ولا يخدع أبداً. فهو لا ينظر إلى الكائنات من زاوية الطبيعة، بل يذكرها صنعة إلهية، صبغة رحمانية، دون أن يحيّر العقول، فيلقن نور معرفة الصانع، ويبين آياته في كل شيء»[١].

أحزان اليتامى وأحزان العشّاق!

ويعود للمقارنة بين الأدبين: «فكلاهما يورثان حزناً مؤثراً، إلا أنهما لا يتشابهان، فما يورثه أدب الغرب هو حزن مهموم، ناشئ من فقدان الأحباب، وفقدان المالك، ولا يقدر على منح حزن رفيع سامٍ. إذ استلهام الشعور من طبيعة صمّاء، وقوة عمياء، يملأه بالآلام والهموم، حتى يغدو العالم مليئاً بالأحزان، ويلقى الإنسان وسط أجانب وغرباء دون أن يكون له حامٍ ولا مالك! فيظل في مأتمه الدائم. وهكذا تنطفئ أمامه الآمال.

فهذا الشعور المليء بالأحزان والآلام يهيمن على كيان الإنسان، فيسوقه إلى الضلال، وإلى الإلحاد، وإلى إنكار الخالق، حتى يصعب عليه العودة إلى الصواب، بل قد لا يعود أصلاً.

أما أدب القرآن الكريم فانه يمنح حزناً سامياً علوياً، ذلك هو حزن العاشق، لا حزن اليتيم... هذا الحزن نابع من فراق الأحباب، لا من فقدانهم»[٢].

---

(١) نفسه، ص ٨٨٦.

(٢) نفسه، ص ٨٨٦.

إنه الحزن الكبير ـ إذا صحّ التعبير -. . . الحزن العالي المبدع الذي يذكرنا ببيت أمير الشعراء (أحمد شوقي):

تـعـلّـمـت بـالألـم الـعـبـقـري وأنـبـغ مـا فـي الـحـيـاة الألـم

الألم الذي يقدم التعاليم، ويفجر الإبداع، ويجعل من الإنسان كائناً حساساً يكاد يذوب فاصل الألم، كما يسميه (كولن ولسون)، بينه وبين العالم، فيتأثر ويهتز وينفعل بأقل المؤثرات درجة، لكي ما يلبث أن يخرج على الناس بروائع فنه وإبداعه.

بين الصنعة الإلهية والطبيعة العمياء

الأدب القرآني «ينظر إلى الكائنات على أنها صنعة إلهية، رحيمة، بصيرة، بدلاً من طبيعة عمياء، بل لا يذكرها أصلاً، وانما يبين القدرة الإلهية الحكيمة ذات العناية الشاملة بدلاً من قوة عمياء»[١]، على الخلاف تماماً من رؤية الواقعيين والطبيعيين، بل وحتى الطليعيين (العبثيين) المعتمة، فهي «لا تلبس الكائنات صورة مأتم موحشة، بل تتحول أمام ناظريه إلى جماعة متحابة، إذ في كل زاوية تجاوب، وفي كل جانب تحابب، وفي كل ناحية تآنس، لا كدر وضيق. هذا هو شأن الحزن العاشقي. وسط هذا المجلس يستلهم الإنسان شعوراً سامياً، لا حزناً يضيق معه الصدر»[٢].

فماذا عن الشوق والفرح؟

هذا عن الحزن. . . فماذا عن الشوق والفرح؟

يجيب (النورسي): «الأدبان كلاهما يعطيان شوقاً وفرحاً. فالشوق الذي يعطيه ذلك الأدب الأجنبي، شوق يهيج النفس، ويبسط الهوس، دون أن

(١) نفسه، ص ٨٨٧.
(٢) نفسه، ص ٨٨٧.

يمنح الروح شيئاً من الفرح والسرور. بينما الشوق الذي يهبه القرآن الكريم، شوق تهتز له جنبات الروح فتعرج به إلى المعالي»[١].

إن (النورسي) هنا يوغل في تحليل البعد النفسي (السايكولوجي) للظاهرة الجمالية، وهو بصدد المقارنة بين الحالتين الأجنبية والإسلامية. ولا ينسى أن يقف لحظات عند (الموسيقى) باعتبارها معطى جمالياً يرتبط أشد الارتباط بالخبرة النفسية، وبالشوق الذي تهتز له جنبات الروح فتعرج به إلى المعالي... ها هنا يكمن السرّ «فقد نهت الشريعة الغراء عن اللهو وما يلهي، فحرمت بعض آلات اللهو وأباحت أخرى. بمعنى أن الآلة التي تؤثر تأثيراً حزيناً حزناً قرآنياً، وشوقاً تنزيلياً، لا تضرّ، بينما إن أثّرت في الإنسان تأثيراً يتيماً، وهيجت شوقاً نفسانياً شهوياً، تحرم الآلة. تتبدل حسب الأشخاص هذه الحالة، والناس ليسوا سواء»[٢]..

وكلنا نعرف الأصوات والألحان التي تجعلنا نخاطب السماوات والنجوم، وتلك التي تهبط بنا إلى حمأة الدركات السفلى... والفارق كبير كبير...

مفارقة يجب تجاوزها

لكن ما يؤسف له، ونحن نقارن بين الأدبين الغربي والإيماني، أن أوّلهما شقّ طريقه إلى ملايين الناس، وقدر على التأثير فيهم، بينما انحسر الثاني في دائرة قلّة من المعنيين، رغم أن أولهما في معظم مساحاته يغري بالفجور، بينما يقود الثاني قرّاءه إلى الصراط، ويمنحهم في الوقت نفسه المتعة والتوحد والفرح والرضا.

والسبب واضح بيّن لكل ذي عينين: أن الأدب الغربي عرف كيف يوظف أرقى التقنيات والأسلوبيات الفنية، وأكثرها إحكاماً، لرفع خطابه في

---

(١) نفسه، ص ٨٨٧.

(٢) نفسه، ص ٨٨٧.

مواجهة الناس، فكسب الجولة، رغم ما تنطوي عليه مضامينه من إبحار ضد الإنسان وهموم الإنسان وخلاص الإنسان وتوحّد الإنسان. بينما غفل الأدب الإسلامي، أو لم يعط بعبارة أدق، الاهتمام الكافي للتقنيات والأسلوبيات، وبخاصة في مجال القصة والرواية والمسرحية والسيرة الذاتية، فلم يوفّق - إلا في حالات قليلة - في إيصال خطابه إلى أوسع الجماهير، وكهربة أوصالها، وكسب إعجابها.

والطريق ليس مقفلاً ولا مسدوداً، انما هو مفتوح على مصراعيه لكل الذين يحملون همّ الأدب الإسلامي، وفي أن يكون أدباً عالمياً. . . ذلك بأن يرموا بثقلهم صوب تحسين أدوات عملهم الفنية والجمالية. . . وحينذاك، وبالالتحام مع المضامين العليا للرؤية الإسلامية، سيجد العالم نفسه قبالة أدب يليق بمكانة الإنسان في العالم، ويعد بالكثير.

تعبير الرؤيا: محاولة جادة لاستكناه النصّ

إحدى ميزات التصوّر الإسلامي للكون والحياة والوجود، أنه ينطوي على طبقتين؛ تقوم إحداهما على الأخرى: المغيّب والمنظور، اللا مرئي والمرئي، عالم الغيب وعالم الشهادة، الميتافيزيقي والفيزيقي.

ولقد أكدت الكشوف الفيزيائية والكوزمولوجية الأكثر حداثة، العمق الغيبي للظواهر الطبيعية الكبرى، وكيف أن العالم الماديّ لا يعدو أن يكون مجرّد قشرة سريعة الانكسار. فبعد تفجير القنبلة الذرية، ومن بعدها الهيدروجينية والنيوترونية، تأكدت هذه الحقيقة، وأن ما وراء القشرة الهشة، تحتها تماماً، على بعد خطوات منها، مخفية عن العيان، ومنطوية على عالم الغيب، قوى هائلة تفوق التصوّر، وتؤكد الحقيقية القرآنية التي طالما أشار إليها كتاب الله، من أن عالم الغيب أشدّ ثقلاً وحضوراً من العالم المشهود.

والظاهرة لا تقتصر على الغيب الفيزيائي وحده ـ إذا صحّ التعبير ـ ولكنها تمتد لكي تشمل الخلائق كافة، والقوى والطاقات الهائلة التي ينطوي عليها الكون، مروراً بالملائكة والجان، ووصولاً إلى كلمة الله التي إذا أرادت شيئاً فإنما تقول له: (كن فيكون).

والعقل البشري الذي لا يزال، رغم كشوفه المدهشة، طفلاً يحبو عند حافات الكون، لن يكون بمقدوره إدراك ما تعنيه كلمة (الغيب)، وما تنطوي عليه من قوى خلّاقة هائلة، غير محدودة.

هايزنبرغ وشرودنجر واينشتين وماكس بلانك، والفيزيائيون والكوزمولوجيون الذين جاؤوا بعدهم، فتحوا في القشرة المنظورة ثغرات

ضيقة جداً فرأوا الأعاجيب... وكانت القنبلة الذرية واحدة من ثمار هذه الأعاجيب... ترى... ماذا لو رفع الغطاء كله؟ ما الذي سنراه؟

هذا عن العالم والكون فماذا عن الإنسان؟

الكسيس كاريل في (الإنسان ذلك المجهول)، ومن أجل تأكيد عجز الإنسان، ونسبية معرفته عن معجزة العقل، وطرائق عمل الدماغ البشري، يؤكد بأن العلم الطبيعي إذا كان قد أوغل في كشوفه، وقطع المسافات الطوال بخصوص الظواهر الطبيعية؛ فإنه يكاد يحبو ويتعثر في فهمه لخبايا النفس البشرية... يقول «إننا بتعلمنا سرّ تركيب المادة وخواصها استطعنا الظفر بالسيادة تقريباً على كل شيء موجود على ظهر البسيطة فيما عدا أنفسنا... إن علم الكائنات الحية بصفة عامة ـ والإنسان بصفة خاصة ـ لم يصبْ مثل هذا التقدم... انه لا يزال في المرحلة الوصفية... فالإنسان كلٌّ لا يتجزأ وفي غاية التعقيد، ومن غير الميسور الحصول على عرض بسيط له، وليست هناك طريقة لفهمه في مجموعه أو في أجزائه في وقت واحد... فكل واحد منا مكون من موكب من الأشباح تسير في وسطها حقيقة مجهولة! وواقع الأمر أن جهلنا مطبق، فأغلب الأسئلة التي يلقيها على أنفسهم أولئك الذين يدرسون الجنس البشري تظلّ بلا جواب. إن هناك مناطق غير محدودة في دنيانا الباطنية ما زالت غير معروفة، ونحن لا نملك أي فن يمكننا من النفوذ إلى أعماق المخ وغوامضه، أو إلى الاتحاد المتناسق بين خلاياه... وعلينا أن ندرك بوضوح أن علم الإنسان هو أصعب العلوم جميعاً»(١).

بل إن الفيزيائيين الكبار الذين أشرنا إليهم كشفوا عن حقيقة أخرى... أنه حتى الكشوف الفيزيائية المتعاملة مع المادة والطاقة والضوء والكتلة...

---

(١) الكسيس كاريل: الإنسان ذلك المجهول، ترجمة شفيق أسعد فريد، بيروت، مكتبة المعارف، د. ت، مقتطفات من الكتاب المذكور.

لم تبلغ حافات اليقين، وأن نسبة الاحتمال فيها كبيرة وكبيرة جداً، وأنها تنطوي على أعماق غائرة مغيّبة عن الأنظار، وعن أكثر الأجهزة التقنية قدرة على الكشف والايغال.

ومن الواضح كما يقول سوليفان، أن حقيقة كون العلم مقصوراً على معرفة البنى، وليس الماهيات، هي حقيقة ذات أهمية إنسانية عظيمة لأنها تعني أن مشكلة طبيعة الحقيقة لم يبتّ فيها بعد، ولم يعد يطلب إلينا الآن أن نعتقد بعدم وجود مقابل موضوعي لاستجابتنا للجمال... إن تطلعاتنا الدينية وحِسّنا الجمالي ليسا بالضرورة ظواهر وهمية، كما جرى الافتراض في السابق(١).

ما الذي نخلص إليه من هذا العرض الموجز سوى أن عالم الشهود لا يعدو أن يكون بقعاً صغيرة ومنحسرة في البنية الكونية، وهو كذلك في النفس البشرية، بتقلباتها التي لا حدود لها، وبطرائق عمل الدماغ البشري، حيث لا يبدو في معظم الأحيان سوى الخُمس من كتلة الجليد العائمة، بينما تظل الأخماس الأربعة الأخرى مغيّبة عن الأنظار باعتبارها عالماً غيبياً.

أربع وخمسون مرة ترد كلمة (الغيب) باشتقاقاتها المختلفة في كتاب الله، مما يدل على الثقل الكبير والحضور المؤكد اللذين أولاهما القرآن الكريم لعالم الغيب، بل إن نقطة الارتكاز الأساسية في الإيمان، والتي وردت في الآية الثالثة من سورة البقرة، هي الإيمان بالغيب ﴿الٓمٓ ۝١ ذَٰلِكَ ٱلْكِتَٰبُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ۝٢ ٱلَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِٱلْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ ٱلصَّلَوٰةَ وَمِمَّا رَزَقْنَٰهُمْ يُنفِقُونَ ۝٣﴾ [البَقَرَة: ١-٣].

(١) حدود العلم، د.م.، بيروت، الدار العلمية - ١٩٧١م، ص ٣٩ - ٤٠.

بعدها تتوالى الآيات لكي تعرض الحقيقة الغيبية وتتعامل معها، من أكثر من زاوية وعلى أكثر من مستوى[١].

لن يتسع المجال لإيراد الشواهد الكثيرة على تداخل ظاهرتي الغيب والشهود في البنية الكونية والإنسانية، ولذا سيتم الاكتفاء بثلاثة منها قد تغني عن المزيد:

سوليفان: «لقد أصبح العلم شديد الحساسية ومتواضعاً نسبياً، ولم نعد نلقن الآن أن الأسلوب العلمي هو الأسلوب الوحيد الناجح لاكتساب المعرفة عن الحقيقة. إن عدداً من رجال العلم البارزين يعبّرون بمنتهى الحماس على حقيقة مؤداها أن العلم لا يقدم سوى معرفة جزئية عن الحقيقة، وأن علينا لذلك أن لا نعتبر أو يطلب إلينا أن نعتبر كل شيء يستطيع العلم تجاهله مجرد وهم من الأوهام»[٢].

اينشتين: «إني أدين بالتبجيل كله لتلك القدرة العجيبة التي تكشف عن نفسها في أضأل جزيء من جزيئات الكون»[٣].

الفرد كاستلر: «إننا كلما أوغلنا في دراسة المادة أدركنا أننا لم نعرف عنها شيئاً... فسوف يظل دائماً شيء مخفي عنا». ثم وصف متاعبه في استمرار البحث بالقوانين المعروفة، إذ اكتشف أنه بعد التوغل إلى أمد بعيد، توقفت القوانين عن العمل، وأنه دخل مرحلة لم تعد تسري فيها هذه القوانين الطبيعية المعروفة في الأرض، مما جعله يسأل نفسه: «أترى علم الفيزياء الذي نمارسه في الحقيقة ليس علماً واحداً؟ أي أنه يوجد علمان كل منهما يعمل مستقلاً عن الآخر: علم للمرئيات وعلم للمخفيات... أو

---

(١) تنظر الآيات التالية: البقرة ٣٣، آل عمران ١٧٩، الأنعام ٥٩، ٧٣، يونس ٢٠، هود ١٢٣، النحل ٦٥، فاطر ٣٨، الطور ٤١، الجن ٢٦، النمل ٧٥.

(٢) حدود العلم، ص ٣٢ - ٣٣.

(٣) ينظر: توفيق الحكيم: الأحاديث الأربعة، القاهرة، مكتبة الآداب - ١٩٨٣ م، ص ٢٧.

بعبارة أخرى: علم للمحسوسات أو لهذه الدنيا، وعلم فيزياء آخر لغير المحسوسات، اي لغير دنيا البشر، أي للآخرة، وكل منهما له قوانينه الخاصة التي لا تسري إلا على عالمه»[١].

والإنسان نفسه امتداد لهذا التركيب الثنائي المدهش حيث الشعور واللاشعور، والوعي واللاوعي، والحسّي والوجداني، والمادي والروحي... وتجيء الرؤى والأحلام لكي تعكس جانباً من هذا التركيب وتشكل حلقة من حلقاته المعقدة المتشابكة. وكان على النقاد، وهم يتعاملون مع النصّ الإبداعي الذي يعكس الهمّ الإنساني، بطبقاته كافة، أن ينتبهوا إلى هذا، ولكن شريطة الّا يذهبوا بعيداً باتجاه أحد المكونين، فيشطّ بهم النوى، ويضحّى ـ بذلك ـ بالعديد من الحقائق. وعلى سبيل المثال فإن الواقعيين، والواقعيين الاشتراكيين بشكل خاص، التصقوا بالحسّي المباشر المنظور بأكثر مما يجب، فأغفلوا «العمق» الذي تنطوي عليه الخبرة البشرية. وعلى العكس تماماً أوغل السرياليون فيما يسمّونه هم سراديب الظلام والدجنة في لا واعية النفس البشرية، فبعدوا كثيراً عن تحليل الأبعاد الحقيقية والواقعية للخبرة.

ويجيء الناقد المسلم لكي يعيد الأمور إلى نصابها، والميزان إلى وضعه الحق، فلا يغفل عن أية مفردة من هنا أو هناك، ويلاحق أية خبرة في عالم الغيب أو الشهادة على السواء.

إن الدكتور علي كمال الدين، ومنذ زمن بعيد، عرف كيف يضع هذه الحقائق نصب عينيه، وأن يمسك جيداً بأحد المفاتيح الضرورية للدخول إلى النص واكتشاف مكنوناته ورموزه وأسراره، من خلال ما اصطلح عليه بتأويل الرؤى والأحلام.

---

(١) ينظر: المرجع السابق، ص ٢٨، نقلاً عن كتاب كاستلر: المادة هذا المجهول.

إنه ـ بهذا ـ يضيف بعداً جديداً للجهد النقدي في دائرة الأدب الإسلامي المعاصر، ويقدم إضاءة ضرورية قد تكتشف في دلالات النص الإبداعي، ما يعين على المزيد من قراءة خباياه ومكنوناته. . . وهو قد نفّذ منهجه هذا مع العديد من النصوص الشعرية والروائية. . . وبغض النظر عن مدى مصداقية النتائج التي توصّل إليها، فإن المحاولة تستحق المجازفة حقاً، لأنها في بدء التحليل ونهايته، تمثل إضافة ذات قيمة بالغة للجهد النقدي الذي يستهدف التحقّق بمقاربة أشد للنص.

وهنا، كما في كل الخبرات الأخرى، علينا أن نتذكر كيف أنّ التصوّر الإسلامي يتعامل مع الظواهر والأشياء برؤية شمولية تدير كاميرتها على كل «الحالات» في إيجابها وسلبها على السواء، إنه يرفض الرؤية الأحادية، ويمسك بالعصا من أوسطها إذا صحّ التعبير. فها هنا في مجال ما يراه النائم، لا يزكي كل المرئيات، ويتقبلها على عواهنها، كما أنه من جهة أخرى لا يرفضها وينفيها. . . إنه يصنفها ـ ابتداء ـ إلى رؤى وأحلام. . . في الأولى قد تتأكد الدلالة وتتكشف الترميزات في واقع الحياة اليومية، أما في الثانية فهي مجرّد أضغاث ـ كما يسميها كتاب الله ـ تنطوي على الكثير من الفوضى والتناقض، وتعكس مخزونات اللاواعية البعيدة عن العقلانية، وربما المناقضة لها، فلا تكاد تومئ بشيء ينطوي على القدرة على التحقّق في واقع الحياة.

في الحالتين يمكن للناقد، كما يمكن لعالم النفس، أن يسبر غور الرؤيا والحلم، هذا للكشف عن دلالات النصّ الإبداعي، وذاك لإضاءة تعقيدات النفس البشرية وأغاميضها.

يختار علي كمال الدين في بحثه الموسوم (شعرية السرّ المخفي في الثعابيني عنواناً)، رواية للأديب السوري (عبد الله عيسى السلامة) تحمل

عنوان (الثعابيني)، وهي بدءاً من عنوانها هذا تغري باللجوء إلى تفسير الرؤى والأحلام، لأن للثعبان شأناً لدى المفسّرين، وطالما انطوى (العنوان) لدى علي كمال الدين على أهميته البالغة، باعتباره البؤرة التي تلمّ أشعة العمل الفني، والمفتاح الذي لا يمكن ـ بدونه ـ الولوج إلى خفايا العمل ودلالاته المنظورة والمخفية. ولذا هو يقف طويلاً عند العنوان والتسمية، في بعدهما التاريخي، وفي دلالاتهما المعرفية، ويرى «أن عنوان القصيدة أو الرواية إنما هو مفتاح الدخول إلى عالمهما»، ويحلّل طبيعة الارتباط بين العنوان ومطلع القصيدة الذي أولاه الشعراء الأوّلون أهمية بالغة.

ثم ما يلبث أن يلج إلى رواية (الثعابيني) لكي يتابع ما الذي ينطوي عليه العنوان في دلالته اللغوية، والقرآنية، ويقف طويلاً عند دلالته في تعبير الرؤيا مستضيئاً بمعطيات جملة من المصادر والمراجع: التفاسير القرآنية، كتب تفسير الرؤى والأحلام، المعاجم اللغوية، كتب الأدب، دواوين الشعر، والدراسات الأدبية والنقدية والفلسفية المعاصرة، لكي ما يلبث أن يخلص إلى القول بأن «رواية (الثعابيني) رؤية مختصرة مكناة تنطوي على حكمة السياسة والعبرة، فهي إنذار لكل ثعابيني بأن مصيره أن يطاح به على يد أبناء شعبه، أو على يد ثعابيني آخر يحلّ محله. فالسياسة في نهاية الأمر لعبة لا تخلو من التقلبات كتقلبات الأفعى، وتنطوي على الكثير من الزحف والتلوّن والسموم. وفي الرواية بشارة أيضاً بأن قال للشعوب أن تتخلص من طغاتها وحكامها المستبدين، فإن في جواهر مرئيات رؤيا الثعبان الحكمة والأنباء المضمرة المكناة التي كشف عنها المعبّرون». وهو يتساءل في نهاية المطاف **«هل نستطيع القول أن عنوان الرواية يمثل منبثقاً للظلام والظلم الذي انبثق من طغيان الحاكم المستبد التابع الذي قام وصفه على التضاد الرهيب بين دلالتين في خلقه، دلالة لين الملمس وزهو اللون بين يدي سيده، فإذا انقلب إلى شعبه فليس سوى دلالة السمّ والناب والموت»؟**

إنها مقاربة مقنعة لدلالات النص الإبداعي، وإضافة أداة نقدية أخرى إلى أدوات الجهد النقدي، تستهدف التحقق بإضاءة أشد نفاذاً إلى خفايا النص ومكنوناته، هذا فضلاً عن أن المحاولة تنطوي على منح خصوصية أكثر للناقد المسلم، ليس فقط بتجاوزه الحسّي المنظور إلى ما وراءه من عالم الغيب، وإنما ـ أيضاً ـ باستدعاء وتوظيف خبرات الآباء والأجداد في مجال تفسير الرؤى والأحلام، فيما لا نكاد نجده بهذا القدر من الخصب والنفاذ لدى الأمم الأخرى.

إن هذا ـ مرة أخرى ـ سيفتح الطريق واسعاً متشعباً لإعادة قراءة العديد من النصوص الإبداعية التي تعامل معها النقاد من زوايا شتى، ولكنهم أغفلوا هذه النافذة التي عرف علي كمال الدين كيف يلج منها لكي يقدم لقارئه مقاربة أشد نفاذاً لمكنونات النص.

حول السريالية واللغة

لم تسلم اللغة، أداة التواصل البشري، ووسيلة التعبير عن القيم والبداهات، من معاول السرياليين الذين وجهوا ضرباتهم الأولى لقواعدها وتراكيبها، فأعطوا بذلك الإشارة. . . الإشارة المتطرفة للموجات الأوربية المتلاحقة التي جاءت بعدهم وآخرها موجة الطليعيين من رواد العبث واللامعقول[(١)].

ونستطيع من خلال دراسة فاولي للشاعر الفرنسي رامبو أن نتلمس الخيوط الأساسية لموقف السرياليين من مسألة اللغة، والتي نوردها ملخصة قدر الإمكان:

إنه يتوجب على الشاعر ـ انسجاماً مع نزعته للتغرب ـ أن يصير غريباً عن لغة قومه، عن اللغة المألوفة التي يسمعها ويستخدمها عادة، وأن يكشف اللغة الأخرى الكائنة في الذات الحقيقية أو الأسطورية. . . وكل منا يحتفظ بكلمات لقنها في طفولته، وعلى الرغم من أنها تكون قد فقدت معناها بالنسبة إليه، فإنها تعمر أحلامه وعالمه اللاواعي. . . وهناك عبارات أخرى تعيش فينا كصيغ مكثفة لحياتنا ومعتقداتنا كأغنيات تلخص ما نتمسك به دون فهم حتى أن النطق بهذه العبارات يهز حياتنا ويبعث فيها الحرارة. . . إن الكلمات أساطير، إذ يمكن لصدى الحروف أن يكون قوي الوقع في نفوس البشر، حتى أننا ننقاد للكلمات أكثر مما ننقاد لأية قوة أخرى. . . وهذا

---

(١) انظر عن موقف هؤلاء الكتاب من اللغة كتاب (فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر) للمؤلف، مؤسسة الرسالة، بيروت - ١٩٧٧ (وأعيد طبعه من قبل دار ابن كثير في دمشق وبيروت عام ٢٠٠٧ م).

يعني أن الكلمات أكثر حقيقية من الأشياء التي تدلّ عليها أو الأفكار التي تعبر عنها. آنذاك تكون الكلمات هي الحقيقة لا الأشياء التي تصفها. ولذلك يصبح إبداع القصيدة نوعاً من إعادة تنسيق الكلمات ووضعها بشكل غير مألوف لكي تقدم وجودها وألواناً مختلفة من أسطورتها. هكذا لن يحاول رامبو والسرياليون والشعراء الحديثون بصورة عامة أن يوضحوا تجاربهم في أشعارهم. ولن يحاول بيكاسو أن يصف تجربته في لوحاته... إنهم متواضعون، والأصح إنهم يائسون من فهم موضوع معقد ومتنوع كموضوع التجربة الإنسانية. إن جل همهم هو أن يقدموا طيفاً قزحياً للحياة وأن يبتكروا نسقاً جديداً للإشارات وترتيباً غريباً مدهشاً للصيغ يلقي على الحياة أضواء وظلالاً جديدة دون أن يفسرها.

إن الرؤى الخفيفة التي لا تحصى، والتي تكمن في كل إنسان، يمكن أن تنكشف عن طريق اتباع نظام خاص للحواس هو الاختلال. هذه النظرية التي ترد بإيجاز في رسالة رامبو تتضمن كل طرائق السريالية وأساليبها كالكتابة الآلية واللاشعور وحلم اليقظة والتخدير والنزعة السحرية ونقض الذاكرة وتمجيد الذات... لقد أصبح النسق الجديد في الخلق الشعري كما يلي:

كلمة تخلق عالماً، فتحاول أفكارنا على الأثر أن تسامت الكلمات أو تناغمها. ويعني استعمال اللغة هذا، أن اللغة ليست وسيلة معرفة بل هي وسيلة لنسيان المعرفة العادية (!!) وساطة لفقدان المرء نفسه واكتشافه لطبيعته الهائلة. فالمعرفة العادية التي نحصل عليها عن طريق ما يسميه رامبو ازدراء: التقدم العقلي، تبقينا في حدود الأشكال الشائعة وأنظمة التفكير والعمل الزائفة. أما الطريقة الأخرى، طريقة فقدان النفس، فهي شبيهة بأسلوب التعزيم في طقوس العبارة الدينية، التي يمكن بوساطتها بلوغ ما يستعصي على التعبير. وهو أقصى ما يمكن بلوغه في تعريف فوضوية

السريالية. (العبارة) التي كانت فيما مضى تعبيراً عن المنطق والنظام، وصارت في نظر رامبو الصيغة الجديدة للهذيان.

المبدأ المهم في هذا المذهب أو الآلية الشعرية، هو أن نبدأ عند خلق القصيدة بالكلمات بدلاً من أن نبدأ بموضوع أو عاطفة أو فكرة... وهناك عدوّ ينبغي للسرياليين اجتنابه، وهو ما نشير إليه عادة باسم الحقيقة الواقعة. إنه أي موضوع أو أية تجربة واعية نسميها (الواقع)، وهي تسمية خاطئة بشعة (!!). إن الكلمات حين تستعمل وفق الطريقة السريالية تكون ذات معان مبهمة تستعصي على الفهم... وليست طريقة رامبو الشعرية، كما تتضح من خلال ما تقدم، تجربة رفيعة جداً وحسب، بل هي إلى ذلك تجربة خطرة، إنها تقتضي الكثير من الهدم، هدم النظم والتقاليد والنماذج المألوفة والقواعد التي بدا أنها أنظمة لا غنى عنها، مما يمكن أن يحوّل الشاعر إلى إنسان يزدري النظام، إنسان فوضوي في مزاجه وتقنيته... وقد اعتبر رامبو هذه الطريقة خطرة لأنها تفتح الباب أمام الدجالين والكتاب الذين لا يعرفون الأصول والذين يتصنّعون الرؤيا. والواقع أن كثيراً من السرياليين الضعاف الفاشلين ادّعوا صلات بينهم وبين رامبو، وحاولوا أن يكرسوا نتاجهم بالانتساب إلى طريقته، إنهم نماذج من الفنانين الذين ورثوا تقنية خطرة، وراحوا يقدمون شهادة خاطئة على أسلوب شعري معين... وكانوا يفتقرون إلى البيئة والنظام الداخليين اللذين ميّزا تجربة رامبو الإنسانية[1].

وفي خاتمة الكتاب يعود فاولي مرة أخرى إلى الحديث عن مشكلة اللغة لدى السرياليين ـ لكي يبّررها أكثر هذه المرة ـ «إن الكتابة الآلية التي اعتبرت ذات يوم الكشف السريالي الأساسي، تعتبر اليوم تجربة أخفقت.

(١) انظر عن مسألة اللغة بالتفصيل: والاس فاولي: عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، مؤسسة فرانكلين، بيروت - ١٩٦٧ م.

لكن ما كان مقصوداً بها قد أدرك اليوم معنى أشمل، إذ أنها تفهم اليوم فهماً أكمل.

إن الكتابة الآلية كانت هجوماً على أنماط التفكير العادي واللغة العادية، كانت محاولة للنفاذ إلى ما وراء التناقضات والتعارضات التي تفسد تفكيرنا وتأملاتنا الواضحة. وقد اعتقد السرياليون اعتقاداً تاماً أنها واسطة لإدراك المطلق، وعكفوا على كشف الفراغ والزيف في الكلام المنطقي، كما كافحوا لتحرير الكلمات من عبودية البلاغة، فقد أملوا أن تظهر الكلمات حرة بفعل تمارين الكتابة الآلية. ذلك أن اللغة التي أملوا أن يمسكوا بها هي اللغة الكامنة وراء صمت التفكير المباشر»، ويخلص فاولي إلى القول بأن «من أكثر أهداف البرنامج السريالي حماسة، الرغبة في استبدال دراسة سيكولوجية الإنسان بذهول هذياني غثائي في طبيعته»[١].

وفي مكان آخر يشير في تعليقه على نهج هنري ميلر في الكتابة إلى أنه «يقترب من النهج السريالي إلى حد بعيد، في لحظات الحمية والحرارة، أن ينبجس في دفقات غزيرة وكأن الكاتب منوّم مغناطيسياً، وموجّه تملى عليه الكلمات إملاء، فهو لا يفرض على سرده شكلاً تصوره مسبقاً، لأنه هذيان أكثر مما هو سرد»[٢].

وهذه، قبل أن نمضي إلى ختام بحثنا هذا، نماذج (موجزة) لـ(الهذيان) السريالي في الشعر والنثر:

«بلى لأجلي، لأجلي أزهر، أنا المقفرة!

تعرفين ذلك يا حدائق الياقوت الدفينة

بلا نهاية في وهاد عليمة مبهورة

(١) انظر بالتفصيل المرجع نفسه، ص ٢٨٢ - ٢٨٥.

(٢) نفسه، ص ٢٦٨.

أيها الذهب المجهول، الذي يحفظ بريقه القديم
تحت النعاس المعتم، نعاس أرض أولى
وأنت أيتها الحجارة الكريمة التي تمنحين عيني
هاتين الجوهرتين الصافيتين بريقهما المنغم، وأنت
أيتها المعادن التي تعطين شعري الفتي
بهاءه القاتل، وانسيابه الكثيف!
أما أنت، يا امرأة ولدت في عصور خبيثة
لخبث مغاور العرافة
يا من تتحدث عن الفاني، أنت يا من تقول
إن العطر الوحشي الملذات سيخرج
من وريقات ثيابي، رعشة عريي البيضاء
تكهني أن لازورد الصيف الرطب
الذي تميل إليه المرأة بالفطرة
لو رآني في حيائي الكوكبي الراجف
لمت!»(١)

❀ ❀ ❀

«ذات مساء شبه ضبابي في لندن
جاء يلاقيني
متسكع يشبه حبي

---

(١) مقاطع من قصيدة (هيروdياد) لمالارميه: عصر السريالية ص ٩٩ ـ ١٠٠.

وقد رماني بنظرة

جعلتني أغمض عيني خجلاً!

تبعت هذا الغلام الشرير

الذي يصفّر ويداه في جيوبه

كنا بين البيوت نبدو

موجة مفتوحة من البحر الأحمر

أنا فرعون وهو العبرانيون»[١]

۞ ۞ ۞

«أيتها المحتضرة المجنونة، يا أسيرة السهل

الضوء يختبئ عليك، فانظري إلى السماء:

لقد أغمضت عينيها لكي تهاجم حلمك

وأغلقت ثوبك لكي تحطم أغلالك

أمام العجلات المتشابكة

تضحك مروحة مقهقهة

في شباك العشب الخائنة

تفقد الدروب صورتها

ألا تقدرين أن تحملي الأمواج

المبحرة على سفن من اللوز

في راحتك الدافئة اللطيفة

---

(١) مقاطع من قصيدة (أغنية العاشق المعذب) لأبولينير: عصر السريالية ص ١٣٣ - ١٣٤.

أو في غدائر رأسك؟

تريد صرخة واحدة أن تتفجر من الفجر المكمّم

شمس دوارة تتلألأ تحت القشر

تمضي لكي تستقر على جفنيك المغمضتين

حين تنامين، أيتها الوديعة، يتّحد الليل بالنهار...»[١]

❀ ❀ ❀

«رائعتي! إنها مثل شظية تحت الظفر. أسألكم الآن بينما تحدقون فيها. هل ترون فيها البحيرات التي خلف جبال الأورال؟ هل ترون كوتشوي المجنون يتعلق بمظلة ورقية؟ هل ترون قوس تراجانسو يخترق دخان آسيا؟ هل ترون الحبر الذي يتغذى منه الحبار؟ كلا، لا أظن! فأنتم لا ترون غير الملاك الأزرق البارد الذي جمدته الجموديات. بل أنكم لا ترون قضبان المظلة لأنكم لستم مدربين على النظر إلى قضبان المظلات. وإنما ترون ملاكاً، وترون جحش حصان. يمكنكم الاحتفاظ بهما، أدعهما لكم! ليس على الملاك آثار جدري الآن، ليس عليه غير بقعة ضوئية تبرز أحشاءه المندلقة وأضلاعه المكسورة. الملاك قائم هنا ليوصلكم إلى السماء، حيث كل شيء يزيد ولا شيء ينقص. الملاك هنا بمثابة العلامة الخفية، بمثابة ضمان على صحة رؤياكم. وليس للملاك غدة درقية متضخمة، الفنان هو الذي تتضخم غدته، الملاك هنا لكي يلقي فروع البقدونس في عجلتك، ليضع البرسيم في عروة سترتك. يمكنني أن أمحو الميتولوجيا من عرف الحصان، يمكنني أن أمحو اللون الأصفر الصيني، يمكنني أن أمحو الموعد عن الرجل الجالس في الجندول، أقدر أن أمحو الغيوم ونسيج الورق الذي

---

(١) مقطع من قصيدة (المرأة الأولى) لاليوار: عصر السريالية ص ٢١٢ - ٢١٦.

لفت به طاقات الزهور ذات البرق المتشعب. . . أما الملاك فلا أقدر أن أمحوه. الملاك علامتي الخفية»[١].

(الهذيان) مرة أخرى، ونجيء نحن دائماً متأخرين، فها هي الموجة الجديدة من أدبائنا وفنانينا تطرح على الناس سيلاً من (هذيان) مجنون، تحطمت فيه قواعد اللغة وبداهات الفكر والتصوّر، وأخذت بخناقه نزعة سالبة لا تريد أن يكون لأي عمل أدبي أو فني معنى يقبله العقل ويحيط به التصوّر ويفسره المنطق. . . انه غثاء غير مفهوم ولا متصوّر ولا مفسّر بالمرة، لا من كتابه ولا من قارئيه. . . وليس صعباً على الأديب أو الفنان (الذي لا يعرف الأصول) أو (الدجّال) أو (الضعيف الفاشل)، أن يهذي ويكسر، بطفولته وسذاجته، أسس اللغة وقواعدها التعبيرية ولكن الصعوبة الحقيقية هي في أن يطوّع هذه اللغة، لا أن يكسرها، وفي أن يختار متاريسها، لكي يقدم للناس، بجهد متواصل، خليق بكل فنان، عملاً إبداعياً تذعن اللغة لنقله على جسورها الطويلة إلى أذهان الناس وأفئدتهم فيدركوه ويتصوّروه ويفسّروه. . . وفي هذه المواقف تكمن القيم الحقيقة لكل إبداع[٢].

إن النحّات ـ على سبيل المثال ـ عندما تجابهه تحديات ومصاعب الكتلة التي يعمل فيها إزميله، لا يسعى إلى تحطيم هذه الكتلة، ولكن إلى الالتفاف حولها، وتطويعها، وإرغامها على أن تستجيب لإرادة الإنسان ومرئياته وتطلعاته. . . وهذا هو الفرق بين الفعل المجاني، الرخيص، السهل، المبتذل، وبين التفنن والخلق والإبداع.

---

(١) مقطع من كتاب هنري ميلر (الربيع الأسود) مخاطباً إحدى اللوحات بعنوان (الملاك علامتي الخفية) عصر السريالية ص ٢٧٠ - ٢٧٢، وانظر تحليل فاولي لمسرحية كوكتو (أورفيوس) ولروايته (دم الشاعر): عصر السريالية ص ١٧٨ - ١٩٧ للاطلاع على نماذج أخرى للهذيان السريالي في مجالي القصة والمسرحية كذلك.

(٢) انظر عن هذه المسألة كتاب (في النقد الإسلامي المعاصر) فصل (أزمة التعبير) للمؤلف.

والحق أن الذي يقرأ كتاب (عصر السريالية) يخرج بنتيجة أوسع وأكثر أهمية، وهي أن الغرب إذا كان يلعب معنا، في صراعه الحضاري عامة والستراتيجي ـ الاقتصادي ـ السياسي خاصة، لعبة اليمين واليسار. فإنه على مستوى (الفكر) يلعب (مع نفسه) لعبة التأرجح الأبدي القلق بين اليمين واليسار، والتطرف الدوري المريع صوب هذا الاتجاه أو ذاك. فما دامت العقيدة الأساسية، المتوازنة، الشاملة، مفتقدة هناك، وما داموا لا يملكون معايير موضوعية قديرة على مواجهة التحديات التاريخية، وتغيّرات الزمان والمكان؛ فإنهم سيظلون في حالة (ارتجال) دائم وانفعال متوتر ذي مقاييس وقتية ومعايير نسبية تقودهم إلى اتخاذ أشد المواقف تطرفاً وتناقضاً وتضاداً.

إننا، من خلال النزعة السريالية، ومن قبلها الدادائية، نلمس نزوعاً هائلاً للتدمير والتحطيم تشمل حتى بداهات اللغة ومعطيات العقل الطبيعية وسويّة النفس البشرية، وتتوغل بعيداً باتجاه عوالم الأحلام والعقد (الكبت والجنون) بمواجهة عالم افتقدت علاقاته الخارجية ومؤسساته الاجتماعية ودياناته وأخلاقه أي مبرّر أو إغراء. ولشدة تطرف السريالية في موقفها هذا وصفها أراغون في روايته (فلاح باريس)، المنشورة عام ١٩٢٤ بأنها أحدث دوار يمنح للإنسان، وبسليل الجنون والظلام «داء آخر أعطي للإنسان: السريالية بنت الجنون والدجنّة»[١].

(١) عصر السريالية، ص ٢٩٤.

نحو آفاق تربوية في عرض التاريخ الإسلامي على الشاشة الصغيرة...

١

إن التعامل مع تاريخنا الإسلامي، من خلال الأطر الفنية عموماً والعروض التليفزيونية على وجه الخصوص، يحقق - إذا ما استكمل شروطه الأساسية - نتائج قيمة على المستوى التربوي، فضلاً عما يقدمه لجمهور المشاهدين من متعة نفسية وحسية وإشباع لنزعاتهم الجمالية الصرفة التي تؤول بدورها إلى مردود إيجابي فعال.

إن سلم القيم التربوية التي ينشدها العمل التليفزيوني الهادف سلم واسع المدى كثير الدرجات، يمنح الأديب والفنان مقداراً واسعاً من الحرية والعفوية في الاختيار والتركيز دونما أي قدر من التوتر والوعظية والمباشرة. . . إن بمقدوره أن يتحرك عبر هذا المدى الواسع لكي يقف عند هذه «القيمة» التربوية أو تلك، حيثما وجد في وقفته تساوقاً عفوياً منغماً مع هيكل عمله الفني ومعطياته وجزئياته، وحيثما رأى تناسباً وانسجاماً في اللون والإيقاع والتكوين بين ما يسعى إلى تحقيقه وتعميقه وبين طبيعة نسيج إبداعه الفني: لحمته وسداه.

ونستطيع بقراءة ذكية لكتاب الله وسنة رسوله عليه السلام، وبتتبع عميق لحركة الجماعات الإسلامية عبر تاريخها الطويل، أن نتبين العديد من هذه القيم التي تصلح دونما تعسف لأن تكون محاور لأعمال فنية تليفزيونية مبدعة تعتمد وقائع وأحداث تاريخنا المزدحم الكثيف.

هنالك السعي من أجل تحقيق النقاء الروحي، وتأكيد التوازن الفعال بين العقل والروح والجسد، بين العلم والإيمان، وهناك العمل من أجل تنمية قيم البطولة وتعميق مواقف الرفض والثورة، يقابلها العمل من أجل التحقق بالصفاء والانسجام والإحساس الغامر بالتعاون مع سنن الكون والعالم ونواميسهما وموجوداتهما... وغير هذا وذاك الكثير من القيم التي يتوجب غرسها وتنميتها في كيان الفرد المسلم والجماعة المسلمة، من أجل تعزيز شخصيتها وتأكيد ذاتها الحضارية، وتمكينها من الوقوف على قدميها لمجابهة صراع العقائد والأفكار والدول والحضارات، في عالم يضيع فيه ويفنى من لا يملك شخصية ولا ذاتاً...

هنالك - على سبيل المثال لا الحصر - ضرورات الالتزام الخلقي بمفهومه الواسع... الاستعلاء على الدنس والمغريات... تكوين النظرة الشمولية التي ترفض التجزئة والتقطيع... التوحد بين المعتقد والممارسة، أو النظرية والسلوك... تنمية الحس الجمالي الخالي من الشوائب... تغطية الفراغ الواسع الذي تمنحه الحضارة المعاصرة بترفيه منضبط... تجاوز الرومانسية المريضة والذاتية المنغلقة من جهة، ورفض القطيعية البكماء والجماعية الصماء من جهة أخرى... إدانة الهروب والانزواء أو الذوبان والاندماج... هناك التنمية العاطفية والوجدانية وفق طرائق سليمة... امتصاص وتصعيد الطاقة الجنسية المكبوتة... حل وتفكيك الخوف والإحساس بالنقص وفقدان الثقة... وسائر العقد والأزمات النفسية التي تجنح بالشخصية عن الحد الأدنى من السوية المطلوبة... مجابهة القلق البشري المدمر ومنح اليقين... مجابهة الإحساس العبثي الغاشم وطرح البديل الإيماني في الغائية والجدوى... وهناك - فوق هذا وذاك - **تحقيق الاقتران الشرطي السليم بين الفن والقيم، وطرح بدائل إسلامية مقنعة لمعطيات الفنون الوضعية في ميدان القيم التربوية: البراغماتية، الوجودية، المثالية المادية...**

ولن ننسى بطبيعة الحال ضرورات المجابهة الإبداعية لعمليات الهدم والتشويه والتدمير الصهيونية، التي نستطيع أن نتلمس أبعادها في معطياتهم النظرية والتطبيقية على السواء.

إنه سلّم قيمي واسع الامتداد، كثير الدرجات، ما دام أن الإسلام جاء لكي يغطي تجربة الحياة البشرية بأسرها في امتداديها الأفقي والعمودي على السواء، وما دام أنه ـ أي الإسلام ـ كان، وسيظل، بمثابة موقف متكامل، ورؤية شاملة لدور الإنسان في العالم، بكل ما تتضمنه هذه العبارة من معنى.

ومن ثم فإن لنا أن نتصور المدى الواسع الذي يمكن أن يتحرك فيه الفنان، وهو يعتمد في مقابل هذا وقائع وأحداثاً تاريخية هي بمثابة عينات مكثفة لهذه التجربة البشرية أو تلك، ولهذا الموقف أو ذاك، وصولاً إلى دلالاته التربوية الهادفة.

٢

ومنذ أن وصل التليفزيون بلادنا، وانتشر في عواصمنا وأقاليمنا، وشاشته الصغيرة تشهد حشداً متزايداً من العروض الفنية التمثيلية أو المسرحية أو التشكيلية، التي تعتمد وقائع تاريخنا الإسلامي وأحداثه وتجاربه...

ولكن كم من هذه الأعمال حقق هدفاً تربوياً لملايين المشاهدين المتجمهرين حول هذا الجهاز عبر أوقات فراغهم، يحيط بهم أبناؤهم وبناتهم وإخوانهم وزوجاتهم، الذين أصبح التلفاز بالنسبة إليهم بمثابة زائر يومي مؤثر لا يستطيعون مفارقته وغيابه؟؟

كم من هذه الأعمال أنشأ قيماً بنائية في نفوس الأطفال والصبيان، ونمّى وعدّل قيماً أخرى في نفوس الشباب، وحاور وداري قيماً ثالثة في نفوس الرجال والشيوخ والنساء؟

أكثر من هذا: كم من هذه الأعمال لم يمارس خطيئة بهذا الاتجاه أو ذاك، فيهدم قيماً سهرت المؤسسات الأخرى كالعائلة والمدرسة والمسجد على خلقها وبنائها، وينشئ قيما أخرى نقيضة تماماً تؤول في نهاية الأمر إلى عملية فوضى أخلاقية وتفكيك تربوي ودمار اجتماعي؟

ولن نتكلم هنا ـ بطبيعة الحال ـ عن الأعمال الفنية التاريخية الترفيهية الصرفة التي تعالج المواقف بأسلوب سطحي مباشر، فلا هي تبني ولا هي تهدم وتفكك، وإنما يجيء مفعولها موقوتاً بالمدى الزمني الذي تستغرقه، فلا تخلف بعد عرضها أثراً.

وهكذا نجد أنفسنا بإزاء مجموعة شروط تتوجب ملاحظتها والأخذ بها إذا ما أردنا أن نشهد عرضاً مسرحياً أو تمثيلياً مستمداً من دائرة التاريخ الإسلامي ومستهدفاً تحقيق نتائج ومردودات إيجابية، قد لا تكون المتعة الصرفة والإشباع الجمالي سوى جوانب محدودة منها فحسب.

وأول هذه الشروط هو الالتزام: أن يمتلك الفنان ـ أولاً ـ تصوراً شاملاً متكاملاً صحيحاً للكون والحياة والتاريخ والإنسان، من خلال الرؤية الإسلامية المتفردة، يوازيه انفتاح وجداني دائم وتوتر نفسي لا ينضب له معين إزاء الكون والحياة والتاريخ والإنسان... ومن بعد هذا يجيء الالتزام عفوياً، متساوقاً، منساباً... علاقته بالإبداع الفني لا تقوم مطلقاً على القسر والتكلف والإكراه، ولا تعترف أبداً بالمدرسية أو الوعظية أو المباشرة.

إن الالتزام بمفهومه الواسع هذا، والذي يرفض التسطيح والإرشاد والخطابية، هو الذي يستطيع أن يتعامل مع وقائع التاريخ الإسلامي وأحداثه وتجاربه تعاملاً فنياً جمالياً أصيلاً، فلا يقف عند حدود الواقعة التاريخية يعرضها بتفاصيلها وجزئياتها، كما نشهد في الكثير من الأعمال التليفزيونية، الأمر الذي يجعلها لا تعدو أن تكون «درساً» تاريخياً لا تتعمق إسقاطاته

الضمائر والعقول والنفوس، وإنما يتجاوز ـ الفنان الأصيل ـ الواقعة إلى ما وراءها من قيم ودلالات ورموز وارهاصات فيكثفها بقدرته على التركيز، ويشحنها بوجدانيته وتعبيريته، ويجعلها تمنحنا بعفوية بالغة، وبتأثير عميق في الوقت نفسه، المزيد من القيم التربوية البنائية التي تسهم ـ بشكل غير مباشر ـ في تنمية حياتنا وإغناء خبراتنا وتعزيز شخصيتنا الحضارية وتأصيلها.

وثمة حشد كبير من الفنانين الذين ينتمون لعدد من المذاهب الوضعية، وبخاصة المادية التاريخية، يعتمدون مفهوم الالتزام الفني لتأكيد وتعزيز قناعاتهم الخاصة على حساب معطيات التاريخ الإسلامي نفسه، ويخرجون على الناس بأعمال تليفزيونية، تمثيلية أو مسرحية، تحمل نفساً مادياً طبقياً صرفاً، كانوا على استعداد ـ من أجل بعثه في أحداث تاريخنا ـ لأن يغيروا حتى بداهات هذا التاريخ ويعيدوا صياغة مواده الأولية من أجل أن تعينهم على تكوين الصورة الفنية التي يلزمهم بها انتماؤهم المذهبي... رغم أنها تندّ بكلياتها وتفاصيلها عن روح هذا التاريخ وملامحه وبنيته وشخصيته المتميزة، وملامحه المتفردة.

وهكذا يبدو أن الالتزام، كما هو الحال بالنسبة لكثير من المواقف البشرية، سلاح ذو حدين، ولن يكون وقوفنا بوجه هذا السيل التحريفي المدمر الذي يغير معالم تاريخنا بدلاً من أن يستعيدها ويستوحيها، والذي يدمر أسس تربيتنا بدلاً من أن يبنيها وينميها، لن يكون وقوفنا جاداً فعلاً إلا بإبداع مزيد من الأعمال الفنية الإسلامية الملتزمة من جهة، وتأكيد وتعميق معطياتنا النقدية، من خلال «نظرة إسلامية» في الجمالية والنقد، من جهة أخرى.

وفي مقابل هذا الالتزام «المعكوس» نجد حشداً من الفنانين الذين لا ينتمون لأي فكر أو عقيدة، يأتون إلى ساحة التاريخ الإسلامي، فيختارون بعض وقائعه، ويعيدون صياغتها وتركيبها وعرضها فنياً من زاوية رؤية

شخصية مزاجية حيناً، تجارية مرتزقة أكثر الأحيان... فإذا بأخطر وقائع هذا التاريخ تتحول في جوهرها إلى قصص حب جارف وغرام ملتهب يكون بمثابة السبب الأكبر والأهم وراء الأحداث والانجازات التاريخية الكبيرة بما فيها المعطيات العقيدية الصرفة... وإذا بالعديد من الشخصيات التاريخية التي نزفت ـ عبر كفاحها الطويل ـ عرقاً غزيراً ودماً كثيراً، وانتهى بها الأمر ـ بعض الأحيان ـ إلى الاستشهاد، إذا بها لا «تتحرك» في كفاحها هذا إلا من خلال عاطفة حب جارف وهيام عنيف آسر بالمحبوب...

رغم أن العناصر «الدرامية» التي تعد إحدى المقومات الأساسية للعمل الفني المبدع؛ قد لا تقوم في أحيان كثيرة على علاقات التقابل المأساوي بين الحبيب والمحبوب... وما أكثر ما تتواجد هذه العناصر في أنماط أخرى من التجارب التي يزخر بها تاريخنا بدءاً من الصراع الذاتي ضد قوى التفكيك والتدمير للشخصية البشرية، من أجل تحقيق توحدها ونقائها وانسجامها، وانتهاء بالسعي الدائب للتحقق بالقرب من الله... المحبوب الأكبر والأعظم... مروراً بالممارسات الجهادية على الجبهات الواسعة ضد الطواغيت التي تسعى إلى سحق مطامح الإنسان والجماعة المسلمة... هذا فضلاً عما تتضمنه الكثير من الوقائع التاريخية من عناصر «المفاجأة» و «البطولة» و «المأساة» والاحتدام العاطفي أو الوجداني. والتي يمكن للفنان أن يكتشفها عبر تجواله في ساحات هذا التاريخ فيصنع منها أعمالاً فنية إبداعية مؤثرة...

فإذا ما غادرنا شرط الالتزام الذي يتوجب أن يكون حذراً ـ كما رأينا ـ من منزلقي الوعظية والتحريفية. وتفحصنا الشروط الأخرى لجعل الواقعة التاريخية في خدمة الفن، وبالتالي في خدمة القيم التربوية. كان لا بد أن نشير إلى ضرورة تجاوز التكرار الممل والوقوف الدائم عند مساحات بالذات من تاريخنا الخصب الطويل. رغم أن العناصر «الدرامية» في هذه

المساحات قد لا تكون أكثر كثافة وتعبيرية عن مساحات ووقائع أخرى لم تمتد إليها ـ حتى الآن ـ يد فنان...

إن الأهمية الدينية الصرفة لبعض وقائع تاريخنا ومساحاته تحمل ولا ريب أهميتها العقيدية والتاريخية. ولكنها قد لا تطاوع ضرورات الإبداع الفني. وبالتالي فهي إما أن تفقد قدرتها التعبيرية وتأثيراتها وتتحول إلى عملية سرد تاريخي فحسب، وإما أن يجد الفنان نفسه مضطراً لكسر بعض الحواجز التي تحتمها الاعتبارات الدينية نفسها، فيقع في أخطاء ما كان سيقع في إسارها لو أنه عرف كيف يختار الوقائع والأحداث.

إن على الأدباء والفنانين اليوم أن يبحثوا عن مساحات جديدة في امداء تاريخنا المتدفق الثر... وإنهم ـ يقيناً ـ واجدون هناك من الوقائع والأوليات ما يمكن أن يصنعوا منه أعمالاً فنية عظيمة قد تحقق من القيم الجمالية والتربوية الأكثر والأعمق.

هنالك ـ أيضاً ـ ضرورة تحقيق قدر كبير من «التواصل» بين التاريخ والواقع. أي بين الماضي والحاضر. أن يسعى الفنان إلى كسر الجدار الزمني لتعصير الواقعة التاريخية. أو لنقلنا ـ بالمقابل ـ إلى قلب التاريخ لمعايشة وقائعه والتفاعل مع معطياتها...

إن تحقيق هذا التداخل الزمني يمثل ضرورة فنية وموضوعية في الوقت نفسه... ضرورة فنية لأنه يجعلنا نقف في قلب الواقعة التاريخية التي تملك حينذاك، ومن خلال التكتيك الفني المتمكن، قدرتها الكبيرة على التعبير والتأثير... وضرورة موضوعية لأنه سيخرج الفعل التاريخي من سكونيته وأسره الزمني ومتحفيته وتسطُّحه. ويعيد إليه الحياة كفعل دائم التدفّق والتمخّض... فعل يتحرك باستمرار لكي يصبّ في بحر وجودنا الراهن فيغنيه ويحفّزه ويجعله أكثر أصالة بتلقيه الدم الحار من رحم تاريخه هو، وماضيه هو، فلا يغدو هجيناً...

لقد تعامل كتاب الغرب وفنانوه الجادون مع تاريخهم. وبمجرد أن نلقي نظرة متمعنة على نتاجهم التمثيلي والمسرحي في هذا المجال، فإننا سنجدهم يتجاوزون ـ في كثير من الأحيان ـ الوقوف السالب أمام الواقعة التاريخية... الوقوف الذي يسجل حركة التاريخ في جانب ما من جوانبه تسجيلاً فوتوغرافياً، فلا هو يضيف شيئاً جديداً، ولا هو يسعى إلى إعادة تركيب الواقعة بما يجعلها أكثر تأثيرية من مجرد عرضها المتحفي الصرف... لقد تجاوزوا هذا الموقف لأنهم لا يريدون أن يقدموا لنا عروضاً «تعليمية» عن تاريخهم. فلتلك العروض رجالها ومجالاتها المدرسية المعروفة. ولكنهم يسعون إلى تحقيق قدر من التوافق بين رؤية الفنان البعيدة وأمانة العالم والتزامه... بين الذات والموضوع... بين ما كان وما هو كائن وما يمكن أن يكون... إنهم يتجاوزون عملية رصف الأحداث رصفاً عرضياً، لكي يتوغلوا باتجاه العمق لاستجاشة كل القيم النفسية والتربوية التي يمكن أن يحدثنا عنها الفعل التاريخي، وهو يتمخض في صيرورته الدائمة عن مزيد من القيم والمؤثرات والتشكيلات التي تهم الإنسان المعاصر وتلامس واقعه وأحلامه وأمانيه.

إننا نقرأ على سبيل المثال: «بكت» لجان آنوى، و«الأرض كروية» و«ليالي الغضب» لسلاكرو، و«أنطونيوس وكليوباترا» لشكسبير، و«العادلون» و«كاليغولا» لكامي، و «هنري الرابع» لبيرندللو، و«الذباب» لسارتر، و«تاج على ميتة»، و«مالاتستا» لمونترلان...، فنجد أنفسنا أمام أنماط «حركية» من التعامل مع الواقعة التاريخية تتمثل فيها الشروط التي يتوجب على الفنان المسلم، الذي يسعى إلى اعتماد التاريخ الإسلامي في بناء أعماله، أن يفيد منها ما وسعته الإفادة. لاسيما وأن تاريخنا الخصب يتضمن من الوقائع والأحداث ما يمكن أن يمنحنا المزيد من الدلالات المكثفة والقيم الموحية والمؤثرات التي ترفض أن يأسرها زمان أو مكان.

إن العمل الفني الذي يعتمد الأرضية التاريخية ليس - من جهة أخرى - ترفاً فكرياً أو جمالياً محضاً. لكي يفصل التاريخ عن الواقع ويعرضه كما لو أنه عالم قائم بذاته لا يمنحنا إلا «جمالية» نسبية، قد لا يكون لها أي تأثير تربوي فعال على تجربتنا الحية المعيشة، ومن ثم فإن تحطيم الفاصل الزمني وتحقيق التواصل بين تجربتنا الماضية وحياتنا الراهنة سيؤول إلى إغناء العمل الفني وتجاوز حدوده الجمالية الصرفة إلى الفعل والتغيير والبناء.

إن الفنان «المادي» يمارس هذا الأسلوب وهو بصدد خلق مؤثرات فكرية وتربوية من خلال إبداعه الفني... ومعنى هذا أن يتحوّل تاريخنا إلى «أداة» تتداولها أيد «غريبة» لم تتواصل مع هذا التاريخ ذلك التواصل الطبيعي الذي يرفض التزييف والتحريف... إن تاريخنا يتحول على أيديهم إلى حاضرنا لكي يعانقه... لكنه، بعد أن يصل مرحلة اللقاء والعناق هاتين، يكون قد أضاع هويته وفقد شخصيته...

وفي مقابل هذه الخطيئة، وكبديل عنها، يجب أن يتحرك الفنان المسلم فيكسر جدار الزمن ويصل بين الماضي والحاضر، بين التاريخ وبين الواقع، لكي يمنحنا، من خلال إبداعه الفني، القيم الكبيرة التي تمكننا من تأصيل شخصيتنا وحماية ذاتنا الحضارية في مواجهة غزو فكري وتربوي، لن يلقي سلاحه قبل أن يمحو هذه الشخصية محواً ويدمّر هذه الذات تدميراً.

وثمة ـ فضلاً عن هذا ـ مشكلة إيجاد بديل فني مناسب لتغطية الفراغ الذي يحتمه اختفاء بعض الشخصيات الخطيرة ذات المكانة القيادية المتقدمة في تاريخنا كالأنبياء عليهم السلام وكبار الصحابة رضي الله عنهم... لقد استطاع بعض الفنانين ـ فعلاً ـ تجاوز هذه المشكلة دون أن يلحق ذلك أي ضرر يذكر بأعمالهم. ولكن الاتجاه السائد الآن ـ على مستوى التليفزيون والسينما ـ هو المزيد من «رفع الحرج» في عرض شخصيات كهذه بشكل مباشر، الأمر الذي تترتب عليه نتائج تربوية سيئة بالنسبة للصغار بوجه

خاص... إنهم - على سبيل المثال - يرون الرجل الذي قام قبل شهر أو شهرين بدور «خالد بن الوليد» رضي الله عنه، يظهر في تمثيلية أو مسرحية تالية فاسقاً شريراً أو متملقاً ذليلاً... وهم يرون المرأة التي قامت بدور «الشيماء» أخت الرسول عليه السلام تبرز في عمل آخر بدور امرأة ساقطة... فيحدث ذلك في تصوراتهم الكثير من الكسور والشروخ، هذا فضلاً عن أن أي ممثل معاصر لن يكون، مهما بلغ من نقائه الخلقي وسمو تجربته، بالمستوى الذي يمكنه من تجسيد دور هذا الصحابي أو ذاك... ومن ثم فإن على الفنان المسلم أن يجد بديلاً فنياً، يتميز بالمرونة والدوام، لمنع تكرار هذه الظاهرة والتعويض عن الفراغ الذي يتمخض عنها، ولن يتم هذا إلا بتعاون كافة عناصر العمل الفني التمثيلي: المؤلف والسينارست والمخرج ومهندس الديكور والممثل.

إن هذا يقودنا إلى قضية أخرى، وهي أننا في تخطيطنا للإفادة من الشاشة الصغيرة في هذا المجال، يجب أن نذكر أن العمل «التمثيلي» ليس إنجازاً بسيطاً، يترتب نجاحه على هذا الطرف أو ذاك، ولكنه جهد «مركّب» لن يمضي إلى هدفه ويحقق غايته المرجوة، إلا من خلال تضامن وتكامل عدد من العناصر الفعالة التي ذكرناها قبل قليل، وإنها لابد أن تملك حداً أدنى - على الأقل - من الرؤية المشتركة والالتزام.

ورغم ذلك يبقى النص هو الأساس، حجر الزاوية التي لابد منها لقيام العمل الفني الجاد الملتزم، فالمؤلف هو الذي «يضع» هذا العمل، يختار مواده الأولية، ويحدد أبعاده الزمنية والمكانية، ويضع صيغته شبه النهائية، وينفخ فيه من روحه فيمنحه وجوده وشخصيته... وإن كل ما سيتم بعد ذلك على أيدي الفنانين، وبخاصة المخرج والممثل، سوف لا يعدو عملية تحويل لهذا العمل الأدبي من صيغته التعبيرية التي تقوم على الكلمة إلى صيغة تعبيرية تقوم على الحركة.

٣

تبقى بعد هذا مسألة مهمة كنا قد ناقشناها في مقدمة مسرحية «المأسورون»[١]. ولابد من مناقشتها هنا أيضاً نظراً لارتباطها الوثيق بالموضوع، تلك هي طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل التمثيلي، والسؤال يطرح نفسه مرة أخرى: هل ثمة ضرورة لإعادة صياغة الشكل المسرحي أو التمثيلي بما يتفق والمضامين الإسلامية؟ وهل ثمة ارتباط عضوي حيوي بين التصور والتجربة الإسلاميتين وبين الشكل المسرحي أو التمثيلي الذي تحتلاه؟؟

ويجيء الجواب ـ هنا كذلك ـ بنعم ولا . . .

نعم، لأن الخلافات الجذرية بين المضمون الإسلامي وسائر المضامين الدينية والوضعية، على درجة من العمق تمد تأثيرها المباشر على الشكل المسرحي، الذي سيتخذ مجالاً لطرح هذه المضامين فنياً. . . وهذا التأثير المباشر سيظل يزداد امتداداً وعمقاً وتشابكاً بين الشكل والمضمون، كلما ظهرت إلى الوجود مسرحية أو تمثيلية إسلامية جديدة. . . إلى أن يأتي يوم نجد فيه أنفسنا وجهاً لوجه أمام وحدة عضوية لا يمكن فصمها بين المضمون والشكل في المسرح الإسلامي، خاصة أن الإسلام يفرض على الإخراج المسرحي أو التمثيلي ـ كما رأينا ـ تعديلات ذات أهمية بالغة يجب مراعاتها إذا ما أريد للعمل الفني أن يحافظ على طابعه، وتحفظات في انتفاء عناصر التمثيل وأزيائهم، وفي حجب بعض الشخصيات ذات المكانة الخاصة عن الأنظار والاكتفاء بنقل أصواتهم أو اعتماد عناصر تمثيلية أخرى (كالمنادين، الكورس، تكنيك المسرح داخل المسرح)، لتنقل إلى

---

(١) منشورات دار الإرشاد، بيروت ١٩٧٠.

المشاهدين ما يدور خلف المشاهد من أحداث[١]، وفي تصميم الديكور وتحديد طابعه العام، وفي تنظيم المؤثرات الصوتية واختيارها... كما أن المضمون ـ من جهة أخرى ـ يفتح مجالات جديدة وآفاقاً واسعة أمام المخرج، ويدخل إلى الخشبة شخوصاً وأدواراً لم تألفها المذاهب الأخرى، ويحتم عليه استخدام مزيد من الامكانات والمؤثرات والوسائل المسرحية، وأن يجري تغييرات أساسية في التكنيك لكي يستطيع الاستجابة لهذه المطالب من جهة، ولكي يغطي على التحفظات من جهة أخرى.

ان ارتباط المضمون بالشكل المسرحي أصبح من الأمور المألوفة في عالم التمثيل في العصر الحديث، وبخاصة في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية... لاسيما بعد التجارب التي مارستها المذاهب الجديدة في ميدان الشكل المسرحي. كمحاولات «برشت» في مسرحه الملحمي، و«بيتر فايس» في مسرحه التسجيلي، و «بكت» و «يونسكو» و «أداموف» و «جينيه» في مسرحهم الطليعي (مسرح العبث واللامعقول)... وكلما ازداد رواد هذه المذاهب وتلاميذهم عطاء، ازداد التشابك بين مضامينهم المسرحية وأشكالهم، الأمر الذي يدفع إلى القول بأن المسرح الإسلامي سيكون أشد ارتباطاً بين الشكل والمضمون، نظراً للخلاف الجذري الحاد بين منهجه وتصوره، وبين المناهج والتصورات الأخرى، هذا فضلاً عن الخلافات في الشكل نفسه، بينه وبين المذاهب الأخرى، مما ذكرنا بعض جوانبه قبل قليل.

وتحديد ملامح الشكل المسرحي أو التمثيلي الإسلامي ليس من شأن النقاد الدارسين بقدر ما هو من شأن الكتاب المسرحيين أنفسهم. فما دام

(١) انظر مسرحية (صرخة عند المسجد الأقصى) في كتاب (معجزة في الضفة الغربية) للمؤلف، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٧٩ (أعيد طبعه في دار ابن كثير في دمشق وبيروت عام ٢٠١٠ م).

«الشكل» مسألة دينامية، فإن المعطيات التمثيلية نفسها هي التي ستحدد بمجموعها ـ في مستقبل قريب أو بعيد ـ ملامح هذا الشكل. ولو صادف أن وجد النقاد ـ الآن ـ تراثاً مسرحياً إسلامياً لكان بإمكانهم أن يستنبطوا هذه الملامح... إلا أن معظم ما هو موجود من أعمال مسرحية لا يتعدى ـ إلا في القليل النادر ـ المسرح التاريخي الكلاسيكي الذي يعتمد اقتطاع فترات وعينات من التاريخ ـ أبطالاً وأحداثاً ـ لعرضها على المسرح أو الشاشة الصغيرة. وهذا الاتجاه يستوي فيه المسرح التاريخي الإسلامي وغير الإسلامي وليس له أي تأثير على صياغة الشكل.

إن الذي نعنيه هو المسرح الذي ينبثق عن التصور والتجربة الإسلاميتين، اللتين عرضنا بعض ملامحهما في الصفحات الماضية. وهما يمكن أن يبرزا في مسرحية معاصرة، كما يمكن أن يبرزا في مسرحية تاريخية، بشرط أن يتجاوز هذا النوع تقاليده الكلاسيكية القديمة ـ كما رأينا ـ ويعتمد الأساليب التي تستنطق من التاريخ كل ما يمكن أن يقول، محطمة الجدران التي تخنق الوقائع والدلالات، ومعتمدة على تجاوز حدود المكان والزمان والتناسق الكمي للأحداث...

فإلى أن يتم إنشاء المسرح الإسلامي الأصيل ـ بكل أبعاده وشروطه ـ لن يتاح لأي ناقد أن يحدد ـ مسبقاً ـ ما ستكون عليه ملامح الشكل... والقضية ـ مرة أخرى ـ قضية فنية دينامية، وليست تصميماً مدرسياً، هندسياً، تعطى ملامحه مسبقاً.

أما الجواب «لا»... أي أنه ليس من الضروري إعادة صياغة الشكل المسرحي أو التمثيلي بما يتفق والمضامين الإسلامية، فيقوم على أن الشكل المسرحي في أساسه ظل محتفظاً بعناصره الرئيسية، رغم تبدل المذاهب والاتجاهات التي توزعته ابتداء من عصوره الأولى وحتى السنين الأخيرة... ولقد ظلت هذه العناصر الرئيسية تمثل قاسماً مشتركاً أعظم،

ليس بمستطاع أي مذهب مسرحي الاستغناء عنها، مهما بلغ من التطرف و«الإغراب» في تحطيم القواعد التقليدية... هل لمذهب مسرحي أن يستغني عن الممثل بشكل دائم؟ هل بإمكانه تجميد الحركة أو التعبير؟ وهل بإمكانه تجريد العمل المسرحي من الأضواء والظلال والمؤثرات الصوتية؟ ثم ـ وهذا هو المهم ـ هل بإمكانه إزالة الحواجز الثلاثة المحيطة بالمساحة المحدودة المسماة «خشبة المسرح»؟!

هذه الوسائل وغيرها ظلت باقية على مر الزمن، رغم التقلبات التي شهدتها الحركة المسرحية منذ عصر التراجيديا اليونانية وحتى المسرح التسجيلي ومسارح العبث واللامعقول... ومن ثم، فإن على المسرح الإسلامي أن يلتزم هو الآخر هذا القاسم المشترك للشكل المسرحي، ومن خلاله يمكن للمخرج أن يعيد صياغة العوامل المسرحية: من طريقة إخراج وتمثيل وتصميم للديكور، واختيار للمؤثرات الصوتية، وتوزيع للأضواء والظلال، بما ينسجم والمضامين الجديدة التي يطرحها المسرح الإسلامي.

٤

ثم إن أية محاولة جادة لإيجاد فن تمثيلي ـ تليفزيوني إسلامي، يعتمد «التاريخ الإسلامي» أرضية لإبداعه؛ لابد أن تضع في حسابها الخطوات أو الاعتبارات التالية:

(١) تهيئة «النصوص» الملائمة التي تنبثق عن رؤية إسلامية شاملة وفهم جديد لحركة التاريخ الإسلامي وملامحه الأساسية، توازيهما قدرة فنية إبداعية تمارس التعامل مع الواقعة التاريخية وفق الشروط التي عرضنا لها قبل قليل.

(٢) تهيئة الكوادر الفنية الملتزمة: السينارست، المخرج، مهندس الديكور، الممثل، وحتى المنتج، لكي يجد النص الفني «الأيدي» التي

تستطيع أن تحوّله، دون مسخ أو تحريف أو تشويه، إلى عمل تمثيلي مبدع. وهذا يتطلب، بطبيعة الحال، إيجاد مؤسسات أكاديمية إسلامية للفنون، تأخذ على عاتقها مهمة إعداد هذه الكوادر وتعميق خبراتها وتخصصاتها، وهو أمر يصعب تحقيقه في ظروفنا الراهنة. ويبقى نمو هذه الكوادر يعتمد بالدرجة الأولى على التزام بعض الدارسين الذين تخرجوا - أو لا يزالون - من هذه الأكاديمية أو تلك، مستفيدين من مفردات مناهجهم وتخصصاتهم، طارحين عليها رؤياهم، معيدين تركيب خبراتهم المدرسية الصرفة بما ينسجم وموقفهم الشمولي - كفنانين ملتزمين - من الكون والحياة والتاريخ والإنسان. وإذ كان الكثير من الأكاديميات الفنية يعمل في إطار مدرسي صرف لا يميل يميناً ولا شمالاً، فإنها تغدو بالتالي مجرد خبرة حيادية قد يفيد منها الفنان لتعزيز إمكاناته وتعميقها، أياً كان انتماء الفنان مادياً أم قومياً أم إسلامياً.

ولكن لما كان النص هو حجر الزاوية كما بينا، فإن بمقدوره أن يمرر - بقدر كاف «من الأمانة» التي تحفظ ملامحه وشخصيته - عبر سلسلة الفنانين «التكميليين»: وخاصة إذا كان النص على درجة من القوة الفنية تؤهّله لأن يفرض شخصيته تلك، بأبعادها المختلفة، على هؤلاء الفنانين التنفيذيين الذين سيعملون جهدهم على تحويل رؤية المؤلف وموقفه إلى عمل مرئي... والحق أن المخرج - الذي يقف على قدم المساواة مع المؤلف في كثير من الأحيان - لا يعدو عمله - على ما فيه من الخطورة - أن يكون عملية تحويل إبداعي للنص المكتوب إلى حركة تعبيرية مرئية... فكل ما قد يصدر عنه من معطيات ليست سوى محاولة «تكييفية» لتحقيق هذا الهدف الذي لن يخرج بالنص عن إطار التزامه ورؤياه.

ونستطيع القول - من ثم - بأننا بمجرد تهيئة الأديب المسلم الذي يعرف كيف يتعامل فنياً مع الواقعة التاريخية، وينتقيها، ويعصرها... نكون قد

قطعنا ثلثي الطريق، بل يحدث أحياناً أن يفيد النص الإسلامي من خبرات سائر الفنانين وبخاصة المخرج والممثل، الذين لم يمارسوا الالتزام إلا بمفهومه المهني أو الأكاديمي، فيزداد النص من خلال هذه المهارات العريقة قوة وإبداعاً باعتماده على طاقات إخراجية وتمثيلية فذة، لا تعرف عن الالتزام بمفهومه الفكري شيئاً، ولكنها من خلال إخلاصها لعملها، ومن خلال مهاراتها وخبراتها التي نماها العمل الدائم الطويل، تقدر على تحقيق رؤية النص وإبداعيته بشكل قد يفوق ـ أحياناً ـ قدرات مجموعة من الفنانين الملتزمين، ولكن حديثي عهدٍ بالعمل في حقول الفن.

(٣) القيام بعملية مسح شاملة لكافة النصوص التي اعتمدت الواقعة التاريخية الإسلامية في بنائها، وبغض النظر عن مواقف مؤلفيها وطبيعة التزاماتهم الفكرية، من أجل فرز هذه النصوص وتبويبها على ضوء الرؤية الإسلامية.

إن جهداً كهذا سيمنحنا ثمرتين اثنتين، أولاهما تتمثل بالإفادة من خبرات الآخرين، وتفحّص مواطن القوة والضعف، وملامح الخطأ والصواب، وثانيتهما تقوم على تنمية قدراتنا الإبداعية والنقدية على السواء، من خلال التعامل مع هذا الحشد الكثيف من النصوص، ولعلنا نجد من بين هذه النصوص، فضلاً عن هذا وذاك، ما هو أقرب إلى الرؤية الإيمانية عموماً والإسلامية على وجه الخصوص، ما دام أن المؤلف قد تعامل مع تاريخنا وعقيدتنا أساساً، ذلك التعامل الفذ الذي يعتمد خبراته الغنية ويجنب نتاجه الوعظية والتلقينية والمباشرة التي قد نجدها لدى الكتاب الإسلاميين الناشئين.

(٤) في مقابل هذا يتوجب القيام بعملية مسح شاملة أخرى لكافة المعطيات التليفزيونية في هذا المجال: تمثيليات ومسلسلات ومسرحيات، من أجل تبويبها وفرزها هي الأخرى، على ضوء الرؤية الإسلامية نفسها، في محاولة للإفادة من التجارب المختلفة من جهة، ولتنمية قدراتنا الفنية من

جهة أخرى، وللحصول على نماذج وأنماط «تطبيقية»، قد تكون أكثر صلاحية وجدوى من بذل الجهود لتقديم نماذج جديدة من خلال خبرات جديدة، على أهمية هذ المسألة وضرورتها.

(٥) وفضلاً عن هذا وذاك، يتوجب القيام بعملية مسح شاملة لتاريخنا الإسلامي نفسه في مساحاته جميعاً: أبيضها وأسودها، مضيئها ومظلمها... حيث مواقع النصر ومنعطفات الهزيمة... من أجل تبين الوقائع التاريخية التي يمكن أن تكون الأرضية المناسبة للعمل الفني... ولا ريب أن عمليتي المسح السابقتين ستفيداننا في تجاوز التكرار، حيثما كانت هناك وقائع قد عولجت فنياً بما فيه الكفاية... وفي إعادة الكرة حيثما جرت محاولات تحريفية خطيرة على حساب الواقعة التاريخية، وحيثما قدمت أعمال وعظية مباشرة جاءت على حساب «تأثيرية» الواقعة وشحناتها التعبيرية، كما ستفيداننا في منحنا المؤشرات الدقيقة لبناء أعمال فنية على وقائع تتميز بالجدة والبكارة، لم يسبق وأن تعامل معها مؤلف أو فنان.

وثمة اقتراح يمكن طرحه في هذا المجال: أن يقوم عدد من المؤرخين والفنانين الإسلاميين بإعداد «ورقة عمل» قابلة للمناقشة والتعديل، تتضمن جدولاً مفصلاً بالوقائع والشخوص والأحداث التاريخية التي يمكن اعتمادها في بناء أعمال فنية تليفزيونية هادفة ومؤثرة في الوقت نفسه، مع الإشارة إلى ما قُدِّم وسيقدَّم من أعمال فنية عن هذه الواقعة أو الشخصية أو تلك، لغرض تحاشي الازدواجية والتكرار... ومع تثبيت المؤشرات التي تنسق المساحات والوقائع التاريخية حسب أهميتها وبكارتها وقيمها التعبيرية، وتشعل الضوء في طريق المخرجين والممثلين وسائر الكوادر الفنية لكي يكونوا أكثر استشرافاً للموضوع وقدرة على الاختيار والإبداع.

(٦) ومن المجدي ـ كذلك ـ القيام بمحاولة «تجريبية» ـ إذا صح التعبير ـ في دعوة كافة الأدباء والفنانين الإسلاميين، وأولئك الذين يملكون

الاستعداد لطرح إبداعهم من خلال الرؤية الإسلامية، أن يتقدموا بما يقدرون عليه من أعمال أدبية وفنية ملتزمة من أجل إغناء النص الفني الإسلامي وتنويعه، وتوسيع آفاقه، ومن ثم فتح الطريق أمام الكوادر الإخراجية والتمثيلية، التي ستجد نفسها أمام حشد غني من هذه النصوص يمكِّنها من الاختيار والإبداع، وهذا يوجب ـ في الوقت المناسب ـ توجيه الدعوة إلى عدد من المخرجين والممثلين، أفراداً أو فرقاً، وإغراءهم، بشكل أو آخر، في الإقدام على تنفيذ واحد أو أكثر من هذه النصوص المطروحة للعمل.

فجماهير أمتنا، مهما انحرفتْ بها، وبرؤياها وأذواقها، رياح التشريق والتغريب، فستظل دائماً تحمل في أعماقها، وفيما وراء التراب الذي أسقطته تلك الرياح، بذرة الانسجام والتناغم والتجاوب العميق مع كل ما هو إسلامي أصيل، لأنه سيأتي ولا ريب انعكاساً لمطامحها وآمالها، وتأكيداً لثقتها بنفسها، وتأصيلاً لشخصيتها ووجودها.

إن جماهير أمتنا هي ابنة أربعة عشر قرناً من حركة التاريخ الإسلامي وتمخّضه الدائم... وهي تحنّ دائماً إلى أن ترجع إلى أمِّها بعد رحلة تغرُّب طويل آذتها وأشقتها... تعود لكي تجد نفسها... وتعانق توحُّدها، وتلتقي بمصيرها هناك... وليس أقدر من الإبداع الفنّي على تحقيق هذه العودة الإيجابية وهذا البعث الحركي لمعطياتها التاريخية... ليس أقدر من الفن على نفخ الروح في قلب السكون وتفجير الحياة في أوردة التاريخ وشرايينه.

وهكذا فإنه حتى على المستوى النفعي «البراغماتي» الصرف، يجد الفنان شهرته ونجاحه في مدى قدرته على تحقيق هذا التناغم، بين جماهير المسلمين وبين رؤاهم ومطامحهم وحنينهم من خلال إبداعه الخاص... ناهيك عن «الالتزام» الفكري، الذي يوجب على الفنان أن يتحرك في إطار عطاء هادف أصيل.

فهرس الموضوعات



متابعات في دائرة الأدب الإسلامي

بحوث ومرئيات في التنظير

إن حركة الأدب الإسلامي لا تتشكل في الفراغ لكي تختار أن تمضي إلى أهدافها بمعزلٍ عن كلّ ما يحيط بها، أو يتداخل معها، في الزمن والمكان الحضاريين الراهنين. إنها - على العكس - تجد نفسها قبالة معطياتٍ متجددةٍ، وتحديات ثقافية ومذهبية قادمة من مشارق الارض ومغاربها. معنى هذا أن تعرف تماماً ما الذي يجري، أن تعاينه وتميزه جيداً، من أجل أن تضعه في مكانه المناسب من خارطة (المذهبية الاسلامية) قرباً أو بعداً، وبهذا وحده تتحمل مسؤوليتها إزاء أجيالِ القراء والأدباء الإسلاميين من خلال التأشير، والتصنيف، والمقارنة، والقبول والرفض، ورسم معالم الطريق.

فما دامت هنالك (حركة) لأدب عقدي متميز، فمعنى هذا - بالضرورة - أن تتجدد باستمرار قضايا ومشاكل وتوجهات ابداعية ونقدية وعملية، يتحتم أن يدور حولها الجدل، وتطرح إزاءها وجهات النظر .. ومن أجل ذلك كان هذا الكتاب، مجرد خطوات على الطريق.



www.ibn-katheer.com
info@ibn-katheer.com


ISBN 978-614-415-227-0